

La Vierge qui baise la main de l'Enfant.



PARMI les monuments insignes de la peinture française archaïque, sont les fresques de la chapelle Sainte-Catherine, dans l'église Notre-Dame, à Montmorillon, département de la Vienne. Un relevé, exécuté pour le service des Monuments historiques et conservé à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris, a été publié en chromolithographie dans le recueil de Gélis-Didot et Laffilée, *La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle*, planche 16 [1]; le détail de la Vierge baisant la main de l'Enfant, sur lequel je voudrais présenter quelques observations, est reproduit, d'après Gélis-Didot et Laffilée, dans la *Peinture française* de Paul Mantz, *fig. 36 ;* la photographie ci-contre *(fig. 1)* a été faite d'après l'aquarelle de l'École des Beaux-Arts.

On s'accorde à dater du XIIIe siècle les fresques de Montmorillon. Dans le geste de la Vierge qui baise la main de l'Enfant, on se plaît à constater cette détente qui se produisit dans l'art chrétien, quand nos maîtres du XIIIe siècle secouèrent, les premiers, la raideur hiératique de l'époque romane et que l'Art sortit des cloîtres. « Si les peintures de Saint-Savin, écrivent Gélis-Didot et Laffilée, se ressentent encore de l'influence byzantine, celles de Montmorillon commencent à s'en affranchir ; dans le geste de la Vierge baisant la main de l'Enfant, on reconnaît une recherche de l'expression encore rare à cette époque. » « Nous avons là, dit Paul Mantz, un geste nouveau, un geste maternel et tendre, que le XIIe siècle n'aurait pas trouvé. » Le promoteur de l'exposition des « primitifs » français est plus catégorique encore :

« Dès avant Cimabué, dont les Vierges exclusivement orientales, figées et sans grâce, n'ont d'étonnant que leur conserva-

1. Le relevé est de Laffilée. Il a figuré à l'Exposition des primitifs français (*Catalogue*, n° 423).

tion, les vieux Français cherchent l'expression de nature, la vérité. Je sais à Montmorillon, dans la Vienne, une peinture murale, antérieure à Cimabué, qui nous montre, elle aussi, une Vierge assise, tenant l'Enfant. A vrai dire, le corps est immense pour la tête, mais cette erreur reconnue, quelle distance d'avec le célèbre Italien ! Au lieu de ces attitudes mornes, rigides, sans âme, le vieux Français a voulu exprimer la vie ; il a réellement trouvé la note sublime dans un geste, un simple mouvement d'un naturalisme exquis. La Vierge penche la tête, et baise la main de son enfant. Celui qui



Fig. 1. — Fresque du XIIIe siècle dans l'église Notre-Dame à Montmorillon.

a compris et rendu cette intention n'était pas un moine, mais un père, et les caresses des mamans n'avaient pas de secrets pour lui [1]. »

Je laisse de côté cette appréciation injuste, et vraiment blasphématoire, des Madones dites de Cimabué, qui sont de Duccio [2]. Je ne m'attacherai qu'à deux points : le geste de la Vierge de Montmorillon est-il un *unicum* dans l'iconographie chrétienne ? Que signifie-t-il au juste ?

***

Je ne sache pas qu'on ait signalé, dans l'art du moyen âge occidental, d'autres exemples de la Vierge baisant la main de l'Enfant que celui de Montmorillon ; mais les recherches dans le domaine oriental de l'art chrétien en ont fait connaître un *(fig. 2)*.

1. Henri Bouchot, *Les primitifs français*, p. 41.

2. Cf. Perdrizet, *La peinture religieuse en Italie jusqu'à la fin du XIVe siècle* (Nancy, 1905), pp. 14-20.

C'est une vieille icone du couvent de Vatopède, qui a été publiée naguère par M. Kondakoff dans ses *Monuments de l'art chrétien à l'Athos* [1]. Il en existe une copie à Rostov, au couvent de Saint-Jacques, près du tombeau de Saint-Dimitri. L'icone de Vatopède daterait de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe; comme elle passe

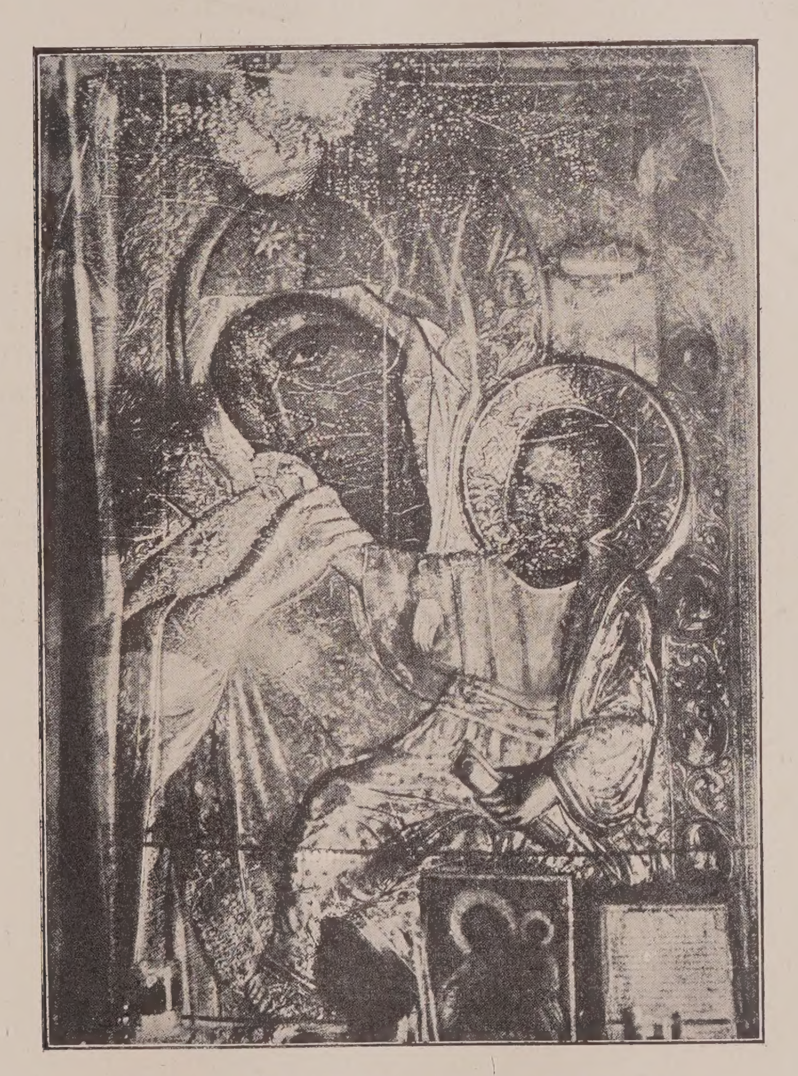


Fig. 2. — La Vierge de Consolation, icone du couvent de Vatopède.

pour miraculeuse, le pinceau des restaurateurs n'a pas osé la toucher. On l'appelle la *Vierge de consolation* (Παναγία τῆς παραμυθίας). Pour ceux qui sont sensibles à la beauté

1. *Pamiatnicki khristianskavo iskoustva na Afonie* (publication de l'Académie royale des Sciences, Saint-Pétersbourg, 1902), p. 174, pl. XX. M. Kondakoff dit à tort que cette image est une fresque. Cf. Millet-Pargoire-Petit, *Recueil des inscript. chrét. du M. Athos*, n° 94. L'icone miraculeuse est conservée dans une chapelle (παρεκκλήσιον) luxueuse, qui date de 1678 (*Recueil*, n° 91). M. Millet m'informe qu'il en est question dans Barskij, le pèlerin russe qui visita l'Athos en 1744 (*Stranstvovanija*, t. III, p. 207), et dans la traduction russe de l'Ανωτέρα Ἐπισκίασις (*Vysnij Pokrov nad Afonom*, Moscou, 1892, p. 65, avec une mauvaise gravure).

singulière des Madones byzantines, celle-ci aura, sans doute, quelque chose de saisissant, tant est intense et profond le long regard dont elle nous enveloppe. Ses yeux — de grands yeux d'Orient, des yeux de gazelle (¹) — font songer aux Vierges siennoises archaïques, à celle de Guido (²), par exemple, ou à cette *Madonna degli occhi grossi* (³) qui précéda, sur l'autel du Dôme, le retable de Duccio.



Fig. 3. — La Descente de croix, relief du Bourget.

Comment expliquer cette rencontre iconographique entre la Vierge de Vatopède et la Vierge de Montmorillon ? J'aurais de la peine, pour ma part, à y voir une coïncidence fortuite ; je crois que les humbles fresquistes de Montmorillon n'ont rien inventé, que le geste de la Vierge baisant la main de l'Enfant, loin d'être la preuve qu'ils tâchaient de se dégager de l'art hiératique, est au contraire un indice d'influence byzantine. Au XIIIe siècle, après la quatrième croisade, une foule de monuments portatifs d'art byzantin — tableaux en mosaïque, livres à miniatures, étoffes historiées, ivoires, stéatites, émaux, orfèvreries — avaient été dispersés à travers l'Europe occidentale. C'est au XIIe siècle que paraît se constituer le type définitif de la Παναγία, avec ses grands yeux sous des sourcils fortement marqués, son nez droit, sa bouche petite, son visage ovale, avec son expression où le tact exquis de l'hellénisme a uni ce qu'il y a de plus touchant et de plus auguste dans la Virginité et la Maternité.

***

Je passe à l'autre point où je ne puis souscrire aux opinions émises par M. Bouchot. Que signifie ce geste de la Vierge baisant la main de l'Enfant ? je veux dire, que signifiait-il pour le peintre qui l'a figuré, pour les fidèles qui ont offert la fresque, pour le clergé qui en a surveillé et dirigé l'exécution ? Le peintre a-t-il voulu simplement, observateur attendri de la nature, représenter les caresses des mères ? J'ai peine à le croire. L'art religieux au XIIIe siècle était trop mystique encore pour que la Madone *en gloire* pût être peinte dans un esprit réaliste. Ce baiser que la Vierge-Mère pose sur la main de l'Enfant signifiait autre chose, pour les chrétiens de ce temps-là, qu'un gracieux transport d'amour maternel. N'en doutons pas, il avait un sens caché. M. Bayet dit excellemment de la Vierge dans la peinture athonite : « Quelquefois, elle soutient l'Enfant de ses bras, elle se penche vers lui avec une grâce ineffable, tandis qu'à la limpidité de son regard se mêle déjà une certaine mélancolie

1. On se rappelle la veuve de Joppé, qui s'appelait *Gazelle*, en araméen *Tabitha*, en grec Δορκάς. (*Actes*, IX, 36.)

2. Crowe and Cavalcaselle, *History of painting in Italy*, éd. Douglas, t. I, p. 262 ; Lombardi, phot. 768.

3. Chronique siennoise citée par Milanesi, *Documenti per l'istoria dell'arte senese*, I, p. 169.

et comme le pressentiment des épreuves futures (1). » Qui ne devine ce que pressent la Mère de Dieu en embrassant la main de son Fils ? A l'endroit même où elle pose les



Fig. 4. — Pietà de C. Tura, au musée Correr. (Phot. ALINARI.)

lèvres passera le clou de la crucifixion. Clerc ou artiste, poète en tout cas, celui qui inventa de faire baiser par Marie la main de l'Enfant a voulu *préfigurer* les baisers tragiques dont la Vierge couvrit, à la Des-

1. *L'art byzantin*, p. 252.

cente de croix, la main pendante du Crucifié : *Tunc*, dit S. Bonaventure (1) dans sa description de la Descente de croix, *pendentem manum dexteram Domina suscipit reverenter et ponit ad vultum suum, intuetur, et osculatur cum lacrimis validis et suspiriis dolorosis.* L'art occidental, depuis le XIIIe siècle (2), a représenté plus d'une fois cet épisode, pathétique entre tous, de la tragédie du Calvaire. Dans les *Pietà* de la fin du XVe et du XVIe siècle, la Vierge porte souvent à ses lèvres la main de son Fils (1).

***

Disons pour finir, d'après M. Kondakoff, la légende que les moines de Vatopède racontent de cette belle icone de la *Vierge consolatrice.* L'auteur auquel nous l'empruntons ne sera pas soupçonné d'hostilité contre les orthodoxes.



Fig. 5. — Mise au tombeau, tableau français du début du XVIe siècle, à Marly.

En l'an 807, des brigands arrivèrent à la porte du couvent et demandèrent qu'on leur ouvrît. Aussitôt une voix retentit à l'intérieur, ordonnant à l'higoumène de n'en rien faire, mais de monter aux murailles, pour repousser l'ennemi ; c'était la Vierge de l'icone, qui venait de parler. Alors l'Enfant aurait fermé la bouche de sa Mère et se serait écrié : « Non, ma Mère, ne dis pas cela ! Laisse-les entrer, je les exterminerai une fois dedans. » Mais la Vierge retint de toutes ses forces la main vengeresse de son Fils, et détournant la tête à droite, elle cria encore par deux fois : « Qu'on n'ouvre pas aujourd'hui la porte du monastère ! »

Voilà ce que le geste de la Vierge athonite, si simple et si tendre dans son sens naturel, si pathétique dans son sens figuré, est devenu pour ces rhasophores : un geste brutal de petit bourreau.

Paul PERDRIZET.

Nancy, 7 février 1906.

1. *Meditationes vitae Christi*, ch. 81, dans *S. Bonaventuri opera omnia*, éd. Peltier, Paris, 1868, t. XII, p. 609.

2. Relief du Bourget en Savoie, XIIIe siècle (*fig. 3*, d'après Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 2e éd., fig. 90). Imitation italienne de ce thème : la lunette du dôme de Lucques, par N. Pisano (Venturi, *La Madone dans l'art italien*, p. 349). D'une date moins ancienne (1435), la mise au tombeau de Francke à Hambourg (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1904, I, p. 322.)

1. Par ex. la Pietà de C. Tura au musée Correr (*fig. 4*) reproduite dans Lafenestre-Richtenberger, *Venise*, p. 258, ou le tableau de l'église de Marly-le-Roi (école française, commencement du XVIe siècle ; *fig. 5*.)

— D'autres fois, c'est la Madeleine ou l'une des Maries qui baise la main du Christ.

Galerie des peintres chrétiens.

Les procédés actuels de reproductions photographiques en couleur nous permettent d'offrir à nos lecteurs des copies relativement fidèles des chefs-d'œuvre des maîtres de la peinture chrétienne. Nous nous proposons de donner dans chaque livraison l'un ou l'autre des joyaux des musées d'art ancien, avec quelques renseignements sur l'œuvre et l'artiste.



L'apparition de la Sainte Vierge à saint Bernard, d'après le tableau de Filippino Lippi.

I. — FILIPPINO LIPPI.

On connaît l'histoire peu édifiante de Filippo Lippi, cet artiste licencieux qui détourna du cloître une novice, la belle Lucrèce Buti, qui dédaigna de profiter des dispenses du Saint-Père pour régulariser son union, et qui mourut à vingt-cinq ans, empoisonné par la famille de sa victime. De cette triste liaison naquit Filippino, qui signait *Filipinus de Florentia*, élève de Botticelli. Né vers 1459, il mourut en 1505.

Il débuta dans l'achèvement des pein-

tures de la chapelle des Brancacci, au monastère *del Carmine* de Florence. Il fit ensuite en 1480 à la détrempe pour la chapelle de François del Pugliese, son ami intime, à Comparo hors les murs, le célèbre tableau dont nous reproduisons l'ensemble en gravure, la partie principale en chromolithographie. Cette peinture représente, selon l'expression de Vasari, « un saint Bernard auquel apparaît Notre-Dame escortée de plusieurs anges, pendant qu'il est dans un bocage ». Ce tableau fut plus tard transporté à Florence. On le voit aujourd'hui à l'église de la *Badia*.

Il ne s'agit pas ici du grand réformateur cistercien, mais de saint Bernard Ptoloméi, né à Sienne en 1272, mort en 1348. Comme Bernard avait entrepris d'écrire la vie de Jésus, Marie lui apparut et vint lui dicter son texte. Au milieu d'un paysage sauvage, près d'un rocher où sont entassés ses livres, le moine, en robe blanche des bénédictins, est assis devant un pupitre rustique formé d'une souche recoupée ; légèrement soulevé devant Marie, la tête penchée dans une admirable expression de soumission attendrie, le scribe tient sa plume levée, prête à suivre la dictée. Marie est debout, gracieuse, émue et recueillie, la main à la poitrine, l'autre touchant la page du livre. Elle est entourée d'anges, sous la figure d'adolescents ; leur maintien, leurs mains jointes, leurs cous tendus, leurs yeux fixes, indiquent un intense intérêt. Cette scène est d'une puissance d'expression remarquable.

Dans le fond du tableau complet, l'on voit un groupe de moines devant leur monastère, et des figures de démons furieux.

Pris dans son ensemble, ce tableau manque d'équilibre dans le coloris, qui est tout brillant d'un côté, tout terne de l'autre ; mais notre planche ne donne que la partie vigoureusement colorée, et elle est chatoyante. Après un siècle, on y retrouve encore quelque chose de la pieuse douceur et de la foi vive de Fra Angelico.

L. C.





Fragment de l'Apparition de la Vierge à saint Bernard

FILIPPINO LIPPI — PARTIE DE TABLEAU, ÉGLISE DE LA BADIA, FLORENCE



Un Primitif, la Circoncision.



A *Revue de l'Art chrétien* a bien voulu accorder le secours de sa publicité (1) à une question posée par la Commission départementale des antiquités de la Côte d'Or. Il s'agit d'un tableau flamand du XVe siècle, la *Circoncision*, dont une reproduction de seconde main venait d'être trouvée dans les cartons. D'après l'image donnée par la *Revue* et que nous croyons devoir replacer ici, les lecteurs peuvent sans peine se faire une idée de la beauté de la composition, de l'heureux groupement des figures, enfin de la vérité empreinte dans les types tant des personnes prenant part à la scène, que des donateurs agenouillés. Or le premier coup d'œil jeté sur l'image présentée révélait des ressemblances très apparentes avec l'*Adoration des Bergers*, précieux panneau du musée de Dijon, longtemps attribué, et sans l'ombre de probabilité, à Memling. Mais il y a un demi-siècle, on ne connaissait en province, si cela peut s'appeler connaître, que les Van Eyck et Memling, si bien que tout panneau de l'époque était invariablement étiqueté sous l'un ou l'autre de ces noms. Ce sera sans doute une des plus précieuses conquêtes de la critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle, d'avoir mis tant de peintres du Nord dans la pleine lumière à laquelle ils ont droit. L'œuvre, il est vrai, n'est pas achevée et ne le sera sans doute jamais, du moins est-elle bien commencée, et selon la meilleure méthode historique.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 49 et la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° du 25 novembre 1905, p. 308.

Il fut un temps, celui de ma jeunesse, à la vérité je parle de longtemps, où l'on faisait peu de cas à Dijon du panneau reconnu aujourd'hui pour un des joyaux du musée, et un journaliste en réputation alors, Félix Mornand, écrivant pour un



La Circoncision, d'après une peinture flamande, XVe siècle.

grand journal illustré, le déclarait « à mourir de rire ». D'ailleurs il donnait la mesure de son diagnostic archéologique, en reprochant leur polychromie aux tombeaux des ducs de Bourgogne qui lui paraissaient en tout du plus mauvais goût. Enfin je trouve encore cette perle dans cet article oublié et

cent fois digne de l'être, mais que me rend présent un caprice de mémoire. Dans la façade de Saint-Michel, l'auteur voit une base byzantine, surmontée de deux tours romanes couronnées de coupoles Renaissance! Or, l'étage inférieur de Saint-Michel est de la toute première Renaissance encore à demi gothique, les tours sont de la seconde et les coupoles du XVIIe siècle. Et voilà comme, il y a cinquante ans, nous instruisaient les classes dirigeantes.

Aujourd'hui le panneau de l'*Adoration* attribué, selon toute vraisemblance, à ce peintre encore mystérieux que faute de mieux, on a nommé le Maître de Flémalle, est mis à son rang, c'est-à-dire au tout premier, et dans son bel ouvrage *Les chefs d'œuvre des musées de France* [1], M. Louis Gonse l'a reproduit en une belle planche hors texte. Et quand, en septembre 1903, souvenir à jamais précieux, j'eus l'honneur d'accompagner dans sa visite au musée la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, conduite par le vénéré M. Jules Helbig, le panneau, si longtemps dédaigné, attira l'attention des doctes visiteurs. M. Jules Helbig lui devait consacrer l'année suivante dans la *Revue*, une de ces études magistrales que l'on peut dire définitives.

Les ressemblances soupçonnées entre l'*Adoration des Bergers* et la *Circoncision*, ne sont pas une illusion. Grâce à la publicité qu'a reçue la question posée par la Commission des Antiquités, l'original a été promptement retrouvé ; il appartient à un amateur parisien de qui j'ai reçu les meilleurs renseignements descriptifs. Et je noterai que, ayant vu l'*Adoration des Bergers* à l'exposition des Primitifs en 1905, M. P. a été frappé des analogies existant entre les deux peintures. C'est là une constatation de grand intérêt ; mais pour nous autres Dijonnais, la *Circoncision* a encore ce prix que l'église où se passe la scène est incontestablement Notre-Dame de Dijon, ainsi que je l'ai indiqué dans le questionnaire précédemment posé. Sur ce point les archéologues dijonnais n'ont aucun doute, et ceux qui ne connaissent pas le chef-d'œuvre de l'école bourguignonne au XIIIe siècle, pourront recourir au *Dictionnaire de l'architecture française* de Viollet-le-Duc, t. IV, où, de la p. 131 à la p. 147, l'auteur nous donne une véritable description anatomique de Notre-Dame, avec des figures telles qu'il les savait dessiner. Je signale surtout les bois 76 et 77 qui donnent la structure du sanctuaire et celle de la nef dans des proportions aussi exactes que des relevés géométriques. A noter toutefois une erreur : dans la partie pentagonale du triforium, Viollet-le-Duc indique des oculus circulaires ; ils existent bien, mais n'appartiennent pas au XIIIe siècle qui n'ajourait pas volontiers les murailles en carrière des arcatures. Ces oculus, en effet, datent seulement de Louis XIII, on a le document d'archives qui en fait foi. L'erreur de Viollet-le-Duc est d'autant plus surprenante qu'il composa son quatrième volume plusieurs années avant la restauration générale de l'édifice ; or, les baies circulaires étaient encore cerclées d'un boudin dont le tracé singulièrement mou était tout à fait étranger à l'art médiéval. Décidément si Viollet-le-Duc voyait bien il voyait trop vite. L'auteur de la *Circoncision* n'a donc pas reproduit des ouvertures qui n'existaient pas de son temps. Il n'a pas ouvert non plus la voûte de la croisée de manière à laisser voir la lanterne actuelle. Et en effet, bien que le XIIIe siècle eût élevé celle-ci jusqu'à la naissance de la voûte supérieure, il n'alla pas plus loin. On tendit une voûte au-dessous de la cage qui,

1. 1re partie : *La Peinture.*

devenue invisible, reçut les charpentes enchevêtrées du beffroi. C'est seulement au cours de la restauration, terminée en 1873, qu'a été réalisé le bel effet monumental projeté par l'architecte contemporain de saint Louis. Cette haute lanterne creuse et claire est une conception de premier ordre, mais dont l'honneur revient tout entier à l'ancien maître de l'œuvre. La part du XIXe siècle, c'est-à-dire le couronnement extérieur, ne mérite pas les mêmes éloges, et il s'en faut de plus que d'un peu. Il est à regretter que l'on n'ait pas suivi le projet de Lassus qui conservait, en les épurant, les formes et les profils donnés à la tour centrale au XIVe siècle.

Si l'auteur de la *Circoncision* a manifestement reproduit l'intérieur de Notre-Dame, il a cependant fait œuvre de peintre plutôt que d'architecte et pris quelques libertés avec l'original. Ainsi, dans la partie à pans du sanctuaire, le triforium ne se compose que de deux arcs, et le peintre en a mis trois. De plus, un passage, dit bourguignon, circule au niveau de la naissance des grandes voûtes, mais devient extérieur dans le chevet ([1]), et le peintre l'a continué à l'intérieur. L'architecture est entièrement traitée en grisaille, sans aucun rehaut d'or ou de couleurs. Or, sans être polychromée dans toutes ses parties extérieures ou intérieures, Notre-Dame présente d'abondantes touches colorées. Je laisse de côté le portail qui, sous le porche, était un tableau complet de sculpture peinte. Mais à l'intérieur, seules sont peintes les clés de voûte avec l'amorce des nervures qui s'y réunissent, et au triforium, les têtes qui saillissent au départ des arcatures ; ce que l'on voit dans la chapelle du Calvaire est un accident isolé ; quant aux absidioles qui sont du haut en bas polychromées, le travail, assez bien compris, d'ailleurs, dans le style du XIIIe siècle, est tout moderne.

On peut conclure de l'absence complète de peinture architecturale dans la *Circoncision*, que vers 1460, date probable du tableau, aucune touche d'or ou de couleur n'avait atteint la pierre blanche du XIIIe siècle. Ce serait donc plus tard que certaines parties auraient été effleurées par le pinceau de l'enlumineur. Or, au portail, l'inscription en lettres dorées qui, sur un beau fond de pourpre sertit le demi-cercle de la voussure centrale, est manifestement de la fin du XVe siècle. A-t-on alors rafraîchi une polychromie ancienne ? C'est possible et même certaines observations rendent le fait assez vraisemblable. Sous les règnes de Louis XI et de Charles VIII, le sentiment polychrome si intense au moyen âge s'exalte encore au moment de s'éteindre, et partout on renouvelle les peintures des églises ; ainsi vers 1470 le cardinal Jean Rolin, évêque d'Autun, fait peindre ou repeindre à ses frais, l'imagerie extérieure de la collégiale Notre-Dame de Beaune, dont il est chanoine ; la façade de Notre-Dame de Paris resplendit du haut en bas d'ors et de couleurs, neufs ou renouvelés. Rien donc de plus vraisemblable que d'attribuer au même temps, les appels de couleur si discrètement jetés là où il faut à l'intérieur de Notre-Dame de Dijon. C'était un écho répété par la pierre des vibrations éclatantes de ces verrières, dont le peintre nous donne un exemple dans une fenêtre haute du transept Sud, où l'on distingue nettement une figure debout. C'est la formule ordinaire, et la cathédrale de Chartres est remplie de ces vitraux à personnages.

Le panneau de la *Circoncision* a $0^{m},87$ sur $0^{m},52$; c'est exactement en hauteur la

1. V. Viollet-le-Duc, IV, fig. 76, 77.

mesure de l'*Adoration des Bergers*, mais celle-ci a en largeur 0m,70. On n'oserait, bien entendu, aller jusqu'à dire que ces deux panneaux étaient primitivement conjugués; toutefois il se pourrait que la *Circoncision* eût été rognée sur un côté. D'après les descriptions minutieuses qui m'ont été données — les circonstances ne m'ont pas encore permis de voir l'original — le cadre n'est pas ancien, mais le panneau ne présente aucune trace de ferrure ou de gonds indiquant une œuvre détachée d'un ensemble, diptyque, triptyque ou polyptyque. D'ailleurs, le revers ne porte pas de peinture, ce qui est concluant ; il ne s'agit donc pas d'un volet fait pour être fermé en présentant des peintures sur les deux faces. A la vérité, on peut se demander si nous n'avons pas ici la partie centrale et fixe d'un triptyque ; mais je ne le crois pas. Le sujet principal d'un ensemble est toujours composé selon un rythme très reconnaissable qui n'apparaît pas dans la *Circoncision.*

Au revers deux cachets en cire d'anciens possesseurs montrent des armoiries devenues illisibles ; on y voit aussi collé un imprimé portant que le tableau représente le baptême de l'un des fils de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal. Ils en eurent trois : Antoine et Josse, morts au berceau, enfin Charles, le futur Téméraire, né le 10 novembre 1433, au palais de Dijon, comme ses aînés, et baptisé dans la Sainte Chapelle ducale, aujourd'hui détruite de fond en comble. Mais ce n'est pas celle-ci qui sert de cadre à la scène ; d'ailleurs, en ce temps-là elle était en pleine restauration et pour longtemps encombrée d'échafaudages et de charpentes.

Au surplus, peu importe ce dernier détail ; il ne s'agit pas en effet d'un baptême princier, mais de la *Circoncision*, et aucun doute n'est possible sur ce point. Les acteurs de la scène sont bien la *Vierge*, saint Joseph et le grand-prêtre dont le geste est parfaitement caractérisé. Dans les deux spectateurs du fond, je verrais volontiers des bergers venus de Bethléem, et l'analogie avec les figures analogues que l'on voit au même plan dans l'*Adoration* saute vraiment aux yeux. Quant à la femme debout, on la retrouve avec les mêmes attitude et costume dans l'*Adoration ;* c'est Salomé ou Zabeth, les deux matrones qui, selon les Évangiles apocryphes [1], auraient assisté la Vierge dans l'étable de Bethléem. Elle montre sa main, séchée parce qu'elle avait douté, et guérie à la suite d'un acte de repentir et de foi.

Quant à l'homme et à la femme agenouillés, ce sont des donateurs et en dehors de l'action. Puis il est impossible de reconnaître ici Philippe le Bon et sa troisième femme Isabelle de Portugal. Rien en effet, dans les traits du mari, ne rappelle le Philippe le Bon que nous connaissons fort bien à différents âges d'après le retable de Beaune, le dessin du recueil d'Arras, enfin le portrait attribué à Roger van der Weyden au musée d'Anvers. Pour ce qui est d'Isabelle de Portugal, le portrait qu'en avait envoyé de Lisbonne Jean van Eyck au duc, est perdu, mais le retable de Beaune nous a conservé l'image de la princesse qui, Lancastre par sa mère, était une beauté blonde. Enfin, le costume relativement simple de l'homme, l'absence du collier de la Toison d'Or et d'armoiries, semblent indiquer non des princes ou tout au moins de grands seigneurs, mais de riches paroissiens de Notre-Dame, peut-être de gros marchands. Seulement l'identification paraît plus que difficile.

1. Jusqu'au XVIe siècle l'iconographie chrétienne a beaucoup puisé dans les Évangiles apocryphes, mais pour des détails secondaires.

Je note que dans l'église Notre-Dame, au collatéral du côté de l'évangile, existent encore les lambeaux mutilés d'une peinture murale, grisaille rehaussée, des plus remarquables, donnant en deux sujets conjugués, la *Circoncision* et le *Baptême*. Dans la première, l'acte se passe sur la table qui en est l'accessoire obligé ; dans le second on voit la vasque baptismale.

Aucun pas décisif n'a encore été fait, à ma connaissance, pour faire sortir des limbes le vrai nom du Maître de Flémalle. On lui donne volontiers comme caractéristique ces grandes draperies blanches aux ombres bleutées qui se rencontrent exquises dans la *Vierge* exposée avec la magnifique collection Somzée, au palais de la Belgique, à l'Exposition universelle de 1900, et dans l'*Adoration* de Dijon, non toutefois dans la *Circoncision*. Mais les autres analogies sont assez marquées pour justifier l'attribution proposée.

On a prononcé le nom de Jacques Daret comme pouvant être celui de ce mystérieux Maître de Flémalle ; à la vérité ce ne serait guère qu'un nom propre substitué à une appellation géographique, puisque Jacques Daret n'a pas encore de personnalité bien distincte. Voici cependant une déclaration importante à verser au dossier: M. W. H. James Weale, un des hommes qui connaissent le mieux l'histoire de la peinture au XVe siècle, sans compter le reste, m'a fait l'honneur de m'écrire pour m'apprendre que Jacques Daret aurait séjourné, par conséquent travaillé en Bourgogne. Jusqu'à présent aucune pièce d'archives n'a révélé son passage parmi nous, mais il s'en faut que soit épuisé le trésor documentaire de nos dépôts, départemental et municipal. Quoi qu'il en soit on peut poser les prémisses suivantes : la *Circoncision* est très manifestement de la même main que l'*Adoration*, or celle-ci est attribuée selon tout vraisemblance au Maître de Flémalle ; et celui-ci pourrait bien être le même que Jacques Daret, qui, nous avons tout lieu de le croire, a séjourné et travaillé à Dijon et en Bourgogne. Je me borne à ces constatations sans conclure, attendant la production du document vainqueur qui viendra confirmer ou peut-être démolir cet ensemble d'hypothèses et de conjectures.

Henri CHABEUF.





TROISIÈME PARTIE.

La Passion (2).

LES savants auteurs de l'*Histoire de l'Art* (3) ont fort judicieusement signalé que, dans les premiers temps de l'Église, sous l'influence des Pères et notamment de Tertullien, les artistes décorateurs des basiliques avaient craint le scandale résultant du spectacle des souffrances et de la mort ignominieuse de Jésus, et avaient en conséquence écarté de leurs thèmes iconographiques les scènes de la Passion et surtout celle du Crucifiement (1). Mais au IVe siècle, la foi chrétienne, affermie et publiquement reconnue, craignait déjà moins ce scandale, quand un événement miraculeux vint concentrer sur la cime du Calvaire l'attention du monde : l'impératrice sainte Hélène découvrit la Vraie Croix et dès lors, sauf dans quelques écoles attardées parmi les anciennes traditions, la Passion prit place, sur les frises et sous les coupoles, à la suite de la vie publique du Christ.

Par un singulier parallèle, dont on n'aperçoit pas la cause, cette même préoccupation semble, à près de mille ans de distance, avoir influé de nouveau sur l'œuvre de nos premiers imagiers d'Occident. Au XIe siècle, nous ne connaissons en France aucune porte d'église dont les sculptures se rapportent à la Passion. Au XIIe, ce sujet est encore assez rare, tandis que les tableaux de l'Enfance de Jésus et celui du Jugement dernier se multiplient à l'envi ; bien plus, ce n'est presque jamais (2) la Passion elle-même, avec ses humiliations et ses souffrances, qui est alors représentée, mais les scènes postérieures au drame du Calvaire, comme la Déposition de Croix (3), la Des-

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363, 1906, pp. 32, 181.

2. Liste des principales portes d'églises où sont représentées des scènes de la Passion (en ce qui concerne les Rameaux, les Vendeurs chassés et la Cène, voir en outre la liste placée en tête de la 2e partie de cette étude).

Au XIIe siècle : 1° en séries : Chartres (chapiteaux), Saint-Gilles (frise et tympan), Compostelle (tympan), Altamura (voussure et tympan).

2° en épisodes détachés : Saint-Zéno de Vérone (panneaux : baiser de Judas et Crucifixion), Saint-Pons (tympans : Cène et Crucifixion), Foussais, Oloron (tympan : Descente de Croix), Saint-Isidore de Léon (tympans : Déposition de Croix et Résurrection), Beaucaire (linteau : Résurrection), Nantua (tympan : Cène), Mantes (linteau : Résurrection), Avallon (tympan détruit : Cène et Crucifixion ?), Bitonto (tympan : Descente aux limbes), Monopoli (linteau : Déposition de Croix, Résurrection, Descente aux limbes), Pise (baptistère : Descente aux limbes), Pise (S. Cassiano : linteau : Résurrection de Lazare et Rameaux), Pistoie (S. Giovanni fuor Civites : linteau : Cène.)

Au XIIIe siècle : 1° en séries : Rouen, Strasbourg, Metz (tympans), Sainte-Anastasie de Vérone (linteau), Wells (médaillons de la tour).

2° en épisodes détachés : Reims (gâble : Crucifixion). Verceil (tympan : Déposition de Croix) Bordeaux (Saint-Seurin) (tympan : Résurrection), cath. de Léon (porte du cloître : soubassement : agonie, baiser de Judas, Jésus bafoué, portement de croix), Terlizzi (tympan : Cène, linteau : Crucifixion).

Au XIVe siècle : en séries : Bayeux, Fribourg-en-Brisgau (2 fois), Ulm, Saint-Laurent et Notre-Dame de Nuremberg (tympans) ; Reims (voussure) ; Dol (paroi).

2° en épisodes détachés : Saint-Père-sous-Vézelay (tympan : Crucifixion), Notre-Dame de Lépine (linteau : Crucifixion), Burgos (porte Santa-Catalina ; tympan : descente de Croix), Ségovie (p. du cloître : tympan : Crucifixion), Thann (tympan : scènes du Calvaire), Worms (voussure : Flagellation, Crucifixion, Apparition à Madeleine), Orviéto (contreforts : Flagellation, Crucifixion, Apparition à Madeleine).

Au XVe siècle et au début du XVIe : 1° en séries : Abbeville (voussure), Rue (voussure et deux tympans).

2° en épisodes détachés : Orense, Ségovie (tympans : Descente de croix).

3. Actuellement en cours de publication. (Paris, Colin et Cie).

1. Cette préoccupation s'étendit alors à toutes les branches de l'art : peinture, orfèvrerie, etc.

2. Exception faite pour Saint-Pons (Hérault), San Zéno de Vérone, Compostelle, etc.

3. Foussais, Léon, Monopoli ; de même Verceil, au commencement du XIIIe siècle.

cente aux limbes [1], la Résurrection [2]. Cette tendance apparaît avec évidence sur les chapiteaux de Chartres et d'Étampes : à Chartres, l'imagier, après avoir retracé en grand détail les épisodes de la vie de Marie et de Jésus, passe brusquement du Baiser de Judas à la Résurrection et aux apparitions du Christ ; de même à Étampes le repas d'Emmaüs suit immédiatement la Cène. Le parti pris de ne pas représenter la Passion est indéniable [3]. — C'est dans les pays méridionaux que l'on paraît s'être d'abord affranchi de ce scrupule : l'Italie n'avait qu'un pas à faire pour transporter dans la décoration lapidaire de ses façades, les épisodes de la Passion qu'elle n'avait cessé de reproduire sur les vantaux de bronze de ses portes. La Provence et le Languedoc, suivant cet exemple voisin, montrent au XIIe siècle une Crucifixion à Saint-Pons et dès le début du XIIIe siècle, l'admirable série de Saint-Gilles, où, pour la première fois, si l'on excepte le bas-relief de Compostelle, les souffrances du Christ sont racontées dans une suite de bas-reliefs ; mais, dans l'Ile-de-France et dans celles qui en dépendent, il faut attendre la seconde moitié de ce siècle pour trouver sur un portail (celui de la Calende, de la cathédrale de Rouen, œuvre de Jehan Davy vers 1270-1280) la suite des tortures et de la mort de Jésus.

Par contre, à partir de cette époque, ce sera l'un des thèmes les plus répandus dans la décoration des portes : l'Ile-de-France, la Picardie, la Normandie, la Champagne en orneront à l'envi les tympans, les voussures ou les soubassements de leurs façades;

1. Monopoli, Pise, Bitonto, etc.

2. Mantes, Léon, Monopoli, etc.

3. De même à Vézelay, une porte est consacrée à l'enfance du Christ, l'autre aux faits postérieurs à la Résurrection ; la Passion est passée sous silence.

et l'Allemagne, dont les plus beaux édifices religieux commencent alors à s'élever, nous montrera des séries admirables [1].

Quant à l'Espagne, à part le tympan de Compostelle, où l'on peut reconnaître la main d'artistes français, et si l'on excepte les Descentes de croix qui apparaissent au tympan de quelques portes, elle semble avoir réservé les scènes de la Passion et surtout la Crucifixion, pour en décorer les admirables lamettes de ses tombeaux, du XIIIe au XVe siècle : Burgos, Salamanque, Tolède, Léon, Avila abritent sous les voûtes de leurs cathédrales ou de leurs cloîtres de précieux exemples, qu'en raison de leur intérêt iconographique on nous permettra de citer parfois au cours de notre étude, encore bien que ces chefs-d'œuvre ne fassent point partie de portails ni de façades.

Les séries qui nous ont été conservées, tant en France qu'en Allemagne, présentent une assez grande diversité : souvent elles débutent par l'entrée de Jésus à Jérusalem, et montrent le triomphe avant les souffrances [2] : telle est notamment la tendance des imagiers provençaux. D'autres artistes ne commencent le récit qu'avec le baiser de Judas, c'est-à-dire après la Cène [3]. La même différence se retrouve quant à la conclusion de la série : quelques-uns se sont arrêtés après la mort de Jésus [4], ou même n'ont représenté que

1. Notamment à Ulm, Fribourg-en-Brisgau, Saint-Laurent de Nuremberg, etc. On pourrait ajouter Strasbourg, qui sur bien des points se rattache à l'école allemande, si précisément son bas-relief de la Passion ne révélait nettement l'influence des sculptures de Rouen.

2. Saint-Gilles, Strasbourg.

3. Rouen, Reims, Saint-Laurent de Nurenberg, Fribourg-en-Brisgau, Ulm.

4. Metz, Fribourg-en-Brisgau. — A Compostelle, par une singularité doit on ne devine pas la cause, l'imagier a arrêté la série au milieu de la Passion, sans représenter la Crucifixion qui en est le point essentiel et le dénouement logique.

ce tableau isolé ([1]); d'autres, plus nombreux, surtout au XIVe siècle, ont poursuivi jusqu'à la Résurrection et à l'apparition à Madeleine ([2]) ; ce n'est qu'à titre exceptionnel, et seulement dans la dernière période du moyen âge que la série s'est définitivement complétée par le miracle final de la Pentecôte ([3]). Parmi les scènes postérieures à la Crucifixion, la Déposition de croix ne paraît avoir été traitée à part que sur quelques façades romanes du XIIe siècle ([1]), et sur plusieurs portes espagnoles des XIVe et XVe siècles ([2]) ; — l'Ascension est, à toutes les époques, souvent représentée seule ([3]) ; — mais les épisodes qui ont suivi la Résurrection ne se rencontrent



Fig. 43. — Porte droite de la façade de Saint-Gilles.
Tympan : Adoration des Mages. Saint Joseph averti par l'ange. *Linteau :* Entrée de Jésus à Jérusalem.

guère en série que deux fois ; d'abord au XIIe siècle, dans cette abbaye de Vézelay dont l'iconographie, sur ce point comme sur tant d'autres, est exceptionnelle, et ensuite à la façade de San Pablo de Valladolid où, sous l'aube de la Renaissance, semblent déjà s'effacer les traditions des imagiers du moyen âge.

Entrée à Jérusalem.

C'EST par ce tableau que débute la magistrale frise de Saint-Gilles (voir *fig. 43*) : et elle nous fournit, sur cet épi-

1. Saint-Père-sous-Vézelay, Thann, Notre-Dame de Lépine, Saint-Pons.
2. Saint-Gilles, Reims, Abbeville, Ulm, Orviéto, Sainte-Anastasie de Vérone.
3. Saint-Laurent de Nuremberg, Rue.

1. Foussais, San-Isidoro de Léon.
2. Burgos (porte Santa-Catalina), Santa-Crux de Ségovie, et aussi Verceil (Italie).
3. Mauriac, Thouars, Toulouse, Ruffec. — A Vouvant et à Bordeaux (XIVe siècle), elle surmonte la Cène.

sode, des détails qui, bien que tirés de l'Évangile, ne se rencontrent nulle part ailleurs. D'abord Jésus ordonne aux deux disciples d'aller jusqu'au village chercher l'ânesse ; — puis les voici devant l'hôtellerie ; l'un étend son manteau sur le dos de l'ânesse, l'autre détache l'ânon ; — et maintenant le cortège s'avance : le Christ est sur l'ânesse, que l'ânon suit ; il bénit la foule qui, au-devant de ses pas, jonche le sol

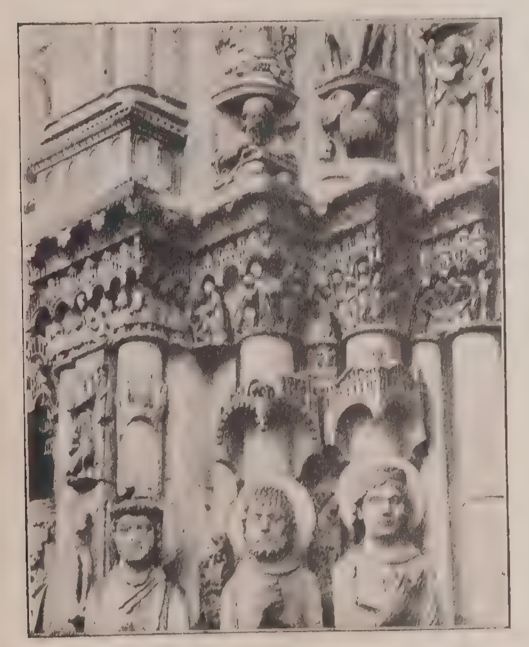


Fig. 44.— Cathédrale de Chartres. Ébrasement de la porte occidentale centrale. Cène. Baiser de Judas. Rameaux. Sépulture de Jésus. (Cliché de M. MARTIN SABON.)

de vêtements et de branchages ; treize disciples, nombre difficile à expliquer, le suivent en agitant des rameaux ; dans les palmiers qui bordent le chemin sont grimpés des enfants, et parmi eux Zachée ; en avant paraît la porte de Jérusalem dominée par la coupole du temple (1).

1. Sur les vantaux byzantins, la scène se trouve réduite aux acteurs strictement essentiels : ainsi sur la porte du baptistère de Pise, Jésus s'avance sans escorte, monté sur l'ânesse : un seul juif, sous un petit édicule, qui figure Jérusalem, étend son manteau sur le sol, tandis que Zachée paraît à califourchon sur la feuille d'un palmier.

Les autres monuments qui nous montrent ce sujet se bornent à représenter la dernière scène, celle du cortège (1). La description que nous venons de faire nous permettra de dire seulement quelque mots de chacun d'eux. Nous y retrouvons en effet les mêmes éléments, sauf que généralement l'ânon n'est pas figuré à côté de l'ânesse (2), et que, surtout à partir du XIIIe siècle, les artistes ne se sont pas attachés à montrer le collège apostolique au complet (3). — Cependant, même dans la période classique du moyen âge, quelques morceaux présentent des singularités dignes d'être notées : ainsi à Chartres (voir *fig. 44*) nous relèverons l'attitude bizarre du Christ qui, on ne sait pourquoi, tout en bénissant la foule, porte lui-même une palme (4), — et à Tarascon (5) ce détail, emprunté au cérémonial des monarques orientaux (avec qui peut-être les Provençaux du XIIe siècle étaient en relations), d'un juif marchant auprès de l'ânesse et abritant le Sauveur sous un vaste parasol : ce curieux bas-relief a malheureusement disparu sous le marteau des démolisseurs de 1793.

Dans la dernière période du moyen âge, les imagiers, qui tendaient, nous l'avons dit, à décorer le tympan des portes d'une composition unique à grandes dimensions, ont souvent choisi dans ce but le sujet qui nous occupe : ils lui ont ainsi donné une importance spéciale (6) et un caractère

1. Ainsi à la cathédrale de Wells (Angleterre, XIIIe siècle), à S. Cassiano de Pise (XIIe siècle), etc.

2. Sauf à Reims.

3. A Thouars, on trouve douze apôtres ; à Chartres, ils sont encore nombreux, mais à Strasbourg, on n'en voit plus que trois, et à Reims, qu'un seul.

4. Cette particularité curieuse se rencontre aussi sur un panneau des vanteaux de bronze de Novgorod (porte de Plock XIIe siècle, et sur le linteau de Pise, sculpté par Biduino en 1180).

5. Linteau de la porte de Sainte-Marthe.

6. Cependant Giovanni Pisano, sur la façade d'Orviéto (XIVe siècle), a encore réduit la scène à cinq personnages (voir *fig. 25*) : cette simplicité s'explique par les dimen-

nouveau. Le tympan de la Neuville-sous-Corbie (Somme) (voir *fig. 45*) admirablement restauré ([1]), nous laisse entrevoir ce que pouvait être, avec la verve picarde en



Fig. 45 · Église de la Neuville-sous-Corbie (Somme). *Tympan :* Les Rameaux.

moins, le bas-relief malheureusement mutilé de Saint-Pierre de Dreux ; les tympans de

sions restreintes des médaillons qu'il avait adoptés. Il semble d'ailleurs que cet éminent artiste, dans l'interprétation de ce sujet et de quelques autres, ait subi, dans une certaine mesure, l'influence des modèles simples et décoratifs fournis par les vantaux byzantins qu'il pouvait avoir sous les yeux.

1. Par MM. Duthoit, en 1855.

Salamanque [1] et de Séville [2] consacrés au même épisode évoquent l'idée des meilleures compositions des peintres flamands et espagnols. — Ce sont d'ailleurs de véritables tableaux en relief que ces œuvres, avec leurs plans multiples et leur fond de paysage : telles peintures, tels vitraux du XV[e] siècle ne sont pas ordonnés d'autre façon : au premier plan, sur la sculpture de la



Fig. 46. — Cathédrale neuve de Salamanque. — Porte des Rameaux.

1. Puerta de los Ramos de la cathédrale neuve (commencement du XVI[e] siècle).

2. Puerta de los Palos, œuvre attribuée à Lope Marin, vers 1540.

Neuville, se dresse la porte monumentale de Jérusalem, avec herse, tours et créneaux entre lesquels la foule de curieux se presse, jetant d'en haut des branchages ; le commandant de la porte, en costume romain, s'avance et, mettant un genou en terre, étend sur le sol son manteau devant Jésus ; celui-ci, sur l'ânesse, fait un geste de bénédiction ; quelques apôtres, artistement groupés, le suivent. Au loin, on aperçoit un moulin [1], un pré dans lequel un rat, surpris par le bruit, sort de son trou [2].

Les compositions espagnoles, qui révèlent un caractère plus solennel, ne sont pas moins curieuses ; mais au lieu d'acteurs en costumes pseudo-romains, elles nous montrent de ces Castillans aux culottes bouffantes, aux pourpoints ajourés, de ces compagnons de Colomb qui, au temps où furent élevées ces façades, commençaient de découvrir le Nouveau Monde. — L'entrée de Jérusalem aussi, du moins à Séville, rappelle ce style riche et lourd des derniers architectes du moyen âge en Espagne et en Sicile. Du reste, ces tympans sont admirablement composés (voir *fig. 46*) : en avant de la porte de la ville, s'approche, avec un geste de bénédiction, le Sauveur, monté sur l'ânesse, sur laquelle est étendu un manteau en guise de tapis de selle. Un disciple, marchant à côté, relève avec soin le pan de la robe du Christ pour l'empêcher de traîner à terre. Quelques autres Apôtres le suivent : parmi eux on reconnaît saint Jean et sans doute saint Pierre. En avant d'une troupe de Juifs en costumes de lansquenets, un capitaine fléchit le genou et étend son vêtement sous les pas de la monture de Jésus. Les attitudes, plus vraies peut-être à Salamanque, sont plus élégantes, on dirait volontiers plus théâtrales à Séville, où les personnages semblent s'avancer tour à tour par séries, comme des figurants dont les mouvements sont réglés pour le plaisir des yeux ; au second plan, à Séville, un groupe d'adolescents, aux figures quasi-angéliques, contemplent Jésus avec respect. Zachée, sous les traits d'un enfant, grimpe sur un palmier nain : à Salamanque, sa position à l'extrémité de la composition ne laisse pas d'être singulière, non moins que celle des jeunes gens qui, à l'arrière-plan, se tiennent debout, sans doute sur des murailles indistinctes. — Mais ces costumes, ces architectures, ces attitudes faciles, ces groupes si bien composés n'ont presque plus rien de l'art des anciens imagiers : c'est déjà la Renaissance, avec un reflet encore de la pieuse naïveté du moyen âge disparu [1].

1. Le meunier placé à la fenêtre du moulin est une invention de restaurateur moderne.

2. Ce détail familier se retrouve sur le célèbre linteau d'Amboise, œuvre de Michel Colombe, dans la composition de saint Antoine, ermite.

Les Vendeurs chassés du Temple [2].

Ce sujet est l'un des moins fréquemment traités dans l'iconographie monumentale [3] : en France, Saint-Gilles est la seule façade du moyen âge où nous le ren-

1. Nous ne saurions pas dire si à Salamanque la lame de fer ondulée qui comme un rayon de la grâce, va du front de Jésus à celui du Juif agenouillé, est contemporaine de la construction de la porte : personne, sur les lieux mêmes, n'a pu nous renseigner à ce sujet : nous la croyons postérieure, ainsi que les nimbes métalliques des Apôtres : à l'époque classique, l'artiste qui aurait nimbé ces derniers, n'aurait pas manqué de couronner aussi d'un nimbe le front du Christ.

2. Cette scène est représentée sur quelques vantaux byzantins, notamment sur les portes de bronze de Saint-Zéno de Vérone.

3. On le rencontre plus souvent sur les ivoires et les plats de reliure en orfèvrerie : ainsi sur celui de l'évangéliaire de Saint-Emmeran (XI[e] siècle) conservé à Munich : dans cette composition très archaïque, les vendeurs emportent soigneusement leurs marchandises empilées sur leurs bras abandonnant leurs balances dans la cour du Temple.

contrions, mais il faut reconnaître que l'artiste provençal l'a traité avec une verve exceptionnelle, se trouvant sans doute plus libre de suivre son inspiration propre sur ce terrain où ne l'enchaînait pour ainsi dire aucune tradition. Sans doute les Byzantins du VIe siècle et leurs successeurs avaient bien peint cet épisode sur les fresques des basiliques : ils avaient montré le Christ suivi de tous ses Apôtres, opposé à la horde confuse des marchands. Mais soit qu'il n'ait pas connu ces modèles lointains, soit qu'il ait délibérément voulu s'en affranchir, notre imagier, comprenant la scène tout autrement, a su lui donner plus de grandeur : pour lui, Jésus est seul contre tous, et cette disproportion du nombre fait encore davantage ressortir sa puissance et son autorité morale. — Le Christ frappe à coups de lanières (voir *fig. 47*), tout en les poussant



Fig. 47. — Frise de la façade de Saint-Gilles. — Fragment.

par les épaules, quatre marchands dont les attitudes sont remarquablement détaillées : l'un d'eux, se raidissant contre Jésus, fait mine de résister ; un autre appelle à l'aide; les deux derniers, avec une mine inquiète, serrent contre eux leur bourse et leurs marchandises les plus précieuses ; tous reculent cependant, et ils ne peuvent même retenir les animaux qu'ils avaient amenés pour les vendre aux sacrificateurs : taureaux et béliers s'enfuient au galop à travers le parvis. Vérité des expressions, harmonie de la composition, tout est réuni dans ce petit tableau, que ne désavouerait pas un artiste de la Renaissance : un seul détail nous rappelle, par sa naïveté, que l'œuvre appartient au XIIe siècle : le fond est formé par une arcature indiquant que la scène a pour théâtre l'intérieur du Temple ; or, par surcroît de précaution, l'imagier a en outre placé sous cette arcature même une petite tour à étages qui représente manifestement aussi le Temple ([1]).

1. Il serait trop subtil, à notre avis, de voir dans cet édicule une division spéciale du Temple, comme le « Saint » ou le « Saint des Saints ».

A la cathédrale de Séville, au-dessus de la belle porte arabe du Pardon, le Florentin Miguel a, en 1519, sculpté un remarquable panneau consacré au même sujet : entre les colonnes du parvis, le Christ, d'un geste inspiré, frappe les cupides profanateurs du lieu saint : cette œuvre de la Renaissance est justement admirée pour l'intensité de vie qui anime les personnages.

Pacte de Judas.

CE sujet, si l'on fait exception du curieux médaillon de la cathédrale de Wells (Angleterre [1], XIIIe siècle), semble n'avoir guère été représenté sur les portes d'églises qu'à l'époque romane [2] : nous le trouvons indiqué sur les chapiteaux de Chartres et longuement détaillé sur la frise de Saint-Gilles.

Sans nous arrêter à l'interprétation de M. Révoil [3], qui croit reconnaître, au milieu des scènes de la Passion, la parabole de l'Enfant prodigue, examinons ces deux tableaux de la façade de Saint-Gilles, dans lesquels, avant même l'épisode des Vendeurs chassés, nous voyons se préparer le crime et la trahison. Dans le premier (voir *fig. 47*), un Juif souffle à l'oreille de Judas le dessein fatal : on voit qu'il s'agit d'un complot, car ils se parlent bas, avec un air de mystère. Dans le second, le misérable Apôtre a pris son parti : la soif de l'or a fait taire la voix de la conscience, et elle le pousse, d'un pas fébrile, vers le sanhédrin ; pour plus de sûreté d'ailleurs, deux affidés l'escortent et l'excitent. Il tend la main, et le chef des pharisiens, assis comme un prince sur un siège orné, lui verse avec un geste de dédain et de mépris qu'il ne cherche pas à dissimuler, trois pièces de monnaie représentant les trente deniers. Les attitudes, l'expression des figures, tout est admirablement calculé pour rendre les divers sentiments qui agitent les acteurs de la scène.

Si les imagiers postérieurs ont abandonné ce sujet, ce n'est pas, on l'a vu par cet exemple, qu'il ne se prête à un développement pittoresque et qu'il ne puisse parler clairement aux yeux et au cœur des fidèles. Mais, aux XIIIe et XIVe siècles, les séries de la Passion se déroulant presque toujours au fond des tympans ou dans la gorge des voussures, l'artiste ne disposa plus des emplacements considérables que lui fournissaient, à l'époque précédente, les longues frises des façades provençales et les rangées de chapiteaux des écoles du Nord. Ainsi limité, il devait choisir, parmi les épisodes les plus caractéristiques, ceux qui se rattachent plus étroitement au dogme : de là sans doute l'abandon de cette scène du pacte de trahison [1] et la rareté de celle du Lavement des pieds, que nous allons examiner maintenant.

Lavement des pieds.

SUR le linteau de Vandeins (Ain), œuvre assez primitive du XIIe siècle, le Lavement de pieds a été réduit à sa plus simple expression : malgré la mutilation des figures, nous voyons Jésus agenouillé aux pieds d'un apôtre assis sur une chaise élevée, en qui l'initiale P. gravée auprès de

1. Cette sculpture mutilée nous montre un petit diable tirant Judas par son manteau devant les membres du sanhédrin, tandis qu'un acolyte puise dans le coffre du temple les 30 deniers destinés au traître.

2. On le retrouve au XIVe siècle dans quelques décorations intérieures : ainsi la clôture du chœur de la cathédrale de Tolède, où l'on voit quatre pharisiens remettant à Judas une bourse pleine.

3. Révoil, *Architecture romane du midi de la France* et *Monographie de l'église de Saint-Gilles.* — Nous avons longuement réfuté cette interprétation dans une note publiée par la *Revue de l'Art chrétien* (1905, janvier, avec photographie.

1. De même celle du Reniement de Saint-Pierre.

lui, fait suffisamment reconnaître saint Pierre.

La scène est à peine plus compliquée sur le linteau de Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire, XIIe siècle) : là aussi Jésus, agenouillé, lave les pieds de saint Pierre qui, assis sur une chaise à accoudoirs, tient à la main, pour se faire reconnaître, une énorme clé. Ce n'est pas là, d'ailleurs, la seule naïveté de l'imagier bourguignon : à l'autre extrémité du linteau, il place un second apôtre, dans une pose identique à celle du Christ, et lavant les pieds à un autre disciple. Évidemment le sculpteur, qui voulait avant tout mettre la Cène au milieu du linteau et avait par conséquent besoin d'un pendant au groupe de Jésus et de Pierre, n'a



Fig. 48. — Tabernacle de Hal (Belgique). — Le Lavement des pieds et la Cène.

pas su trouver à cet effet un second sujet, et s'est contenté, maigre expédient ! de cette répétition peu artistique, qui ne correspond, au surplus, à aucune donnée évangélique ([1]).

A Saint-Gilles, vers la même époque, l'imagier a particulièrement détaillé cette partie du récit : avant d'aborder l'épisode capital de la Cène, il montre d'abord, ainsi que nous le verrons plus loin, la prédiction faite par le Christ du reniement de Pierre et aussitôt après, comme pour mieux souligner l'ineffable bonté du Sauveur, il nous le montre aux genoux de ce même Apôtre dont il vient précisément d'annoncer la prochaine ingratitude : le voici qui,

1. A moins qu'on ne veuille y trouver une allusion au texte de saint Jean (XIII, 14) : « Vous aussi, vous devrez vous laver les pieds les uns aux autres. »

ayant relevé sa robe sous sa ceinture, se baisse et lave le pied de Pierre au-dessus d'un petit bassin arrondi ; en arrière, sur une colonnette, sont posés des linges destinés à essuyer les pieds des disciples. Saint Pierre, avec une brusque naïveté qui traduit bien son caractère et peut-être aussi celui de l'imagier, montre du doigt son front : « Lavez-moi, Seigneur, non seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête ! » (voir *fig. 52*) [1]. Ici, encore, le futur chef de l'Église est seul représenté.

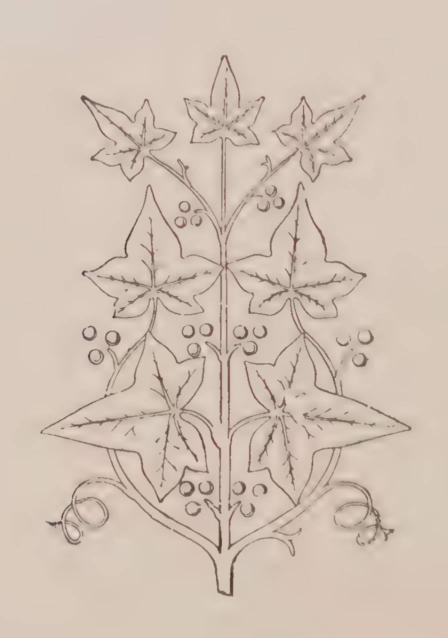
Au contraire, les chapiteaux de Chartres (XIIe siècle) font assister à cette scène tous les Apôtres, assis côte à côte sur un même banc ; et à partir du XIIIe siècle, les représentations, relativement rares, que nous possédions de cette scène, y font toutes figurer au moins un certain nombre d'Apôtres : ainsi en est-il au tympan de Bayeux (XIVe siècle) et sur le soubassement de la façade de Bourges (XVIe siècle) [1], avec lequel nous touchons à la Renaissance.

G. Sanoner.
Paris.

(A suivre.)

1. De même sur le paliotto de Salerne.

1. De même sur le tabernacle de Hal (Belgique), une des dernières œuvres de l'art gothique (voir *fig. 48*) : dans cette composition remarquable, où manque malheureusement la tête du Christ, les sentiments divers des douze Apôtres sont rendus avec une variété d'expression qu'il serait difficile de surpasser.



L'Art chrétien monumental *(Suite)* [1].

STYLE BYZANTIN.

Sainte-Sophie de Constantinople [2].



OUS avons fait connaître plus haut l'évolution du style chrétien à Byzance, et signalé son apogée, que marque la merveilleuse église de Sainte-Sophie. A cause de l'importance du sujet, nous avons dû différer la description du chef-d'œuvre de l'art byzantin; il mérite que nous lui consacrions un chapitre spécial.

Constantin avait élevé à Constantinople une basilique dédiée à la Divine Sagesse. Ruinée à deux reprises différentes, elle fut relevée par Justinien au VI[e] siècle. Celui-ci commença le nouveau temple en 532, la cinquième année d'un règne (527-565), qui fut pour Constantinople ce qu'avaient été celui de Périclès pour Athènes et celui d'Auguste pour Rome.

Justinien voulut ériger « le plus magnifique monument qu'on eût élevé depuis la création. » Il confia ce grand œuvre à un architecte grec, *Anthenius de Tralles*, auquel succéda *Isidore de Millet* [1]. Il fit confectionner pour l'exécution de la coupole des briques en terre très légère; chacune de ces briques porte cette inscription: « C'est Dieu qui l'a fondée, *Dieu lui portera secours* [2]. »

Le temple bâti avec tant d'humilité et de saint enthousiasme, fut décoré avec magnificence. Tous ses murs furent couverts de mosaïques à fonds dorés ou de revêtements en marbres précieux. Les chapiteaux et les corniches furent dorés les voûtes des bas-côtés peintes à l'encaustique; à l'abside, couverte comme la grande coupole, de mosaïques splendides, Justinien s'est fait représenter prosterné aux pieds du Christ en Majesté (Pantocrator).

Pour parfaire cette merveille, l'empereur épuisa les dépouilles des barbares et le tribut des provinces de l'empire. Il alla jusqu'à fondre les tuyaux en plomb des fontaines publiques et à les remplacer par des conduits en terre.

Seize années après la pose de la première pierre la basilique était achevée. Pour célébrer sa consécration, Justinien fit distribuer au peuple mille bœufs, dix mille moutons, six cents cerfs, mille porcs, vingt mille poules, et trente mille mesures de grain. Il entra dans le temple avec le Patriarche, et

---

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311, 378 et 1906, pp. 22, 92, 166.

2. V. Ducange, *Constantinopolis Christiana*, 1680.

L. Haghe, *Agia Sofia* Constantinople, as recently restored by order of the Sultan Abdul Medjid. 25 pl. Londres. 1852.

D. Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, in-fol. 30 pl. Vienne, 1880.

H. Barth, *Villes célèbres comme foyer d'art. Constantinople* in-8°. Leeman, Leipzig 1901.

J. Labarte, *Le Palais impérial de Constantinople et ses abords. Sainte-Sophie, le Forum Augustéon et l'Hyppodrome tels qu'ils existèrent au X[e] siècle.* Paris, in-4°, Didron, 1861.

M. R. Lethaby et H. Swaison, *The church of Santa Sophia. Constantinople. Study of byzantine building.* Maximilian, Londres, 1894. — V. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmaele von Constantinopel.* Berlin, 1854.

1. Paul le Silenciaire, *Corpus Script. hist. byzant.*, in-8°. Bonne, 1842. — V. la notice de M. Ch. Lucas dans le vol. 2 de la *Biographie universelle des architectes célèbres*, reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1872, p. 314. — V. le *Glossaire* de du Cange.

2. Les Assyriens avaient fait le contraire: chaque brique des murs de leurs palais portait le nom du roi fondateur avec une imprécation terrible contre ceux qui toucheraient à leur œuvre.

du haut de l'ambon il s'écria : « Gloire à Dieu, qui m'a jugé digne d'accomplir cet ouvrage ! je t'ai vaincu, Salomon! » L'église ayant été bénite, il fit répandre sur le pavé trois quintaux d'or qui furent ramassés par le peuple.

Aujourd'hui la grande basilique chrétienne est changée en mosquée. Elle est dépouillée de ses riches ornements. De grands tapis turcs cachent son beau pavé de marbre vert de Proconèse, orné de nuances rubanées qui représentent les ondes des quatre fleuves mystiques. Les mosaïques sont impitoyablement badigeonnées tous les deux ans, et leurs cubes incessamment arrachés par les jeunes softas qui les vendent aux étrangers ; tout ce qui est peinture a été effacé. On a détruit le somptueux mobilier qui garnissait le plus fameux des temples chrétiens. Ce mobilier comprenait une énorme profusion de vases précieux, de candélabres, de

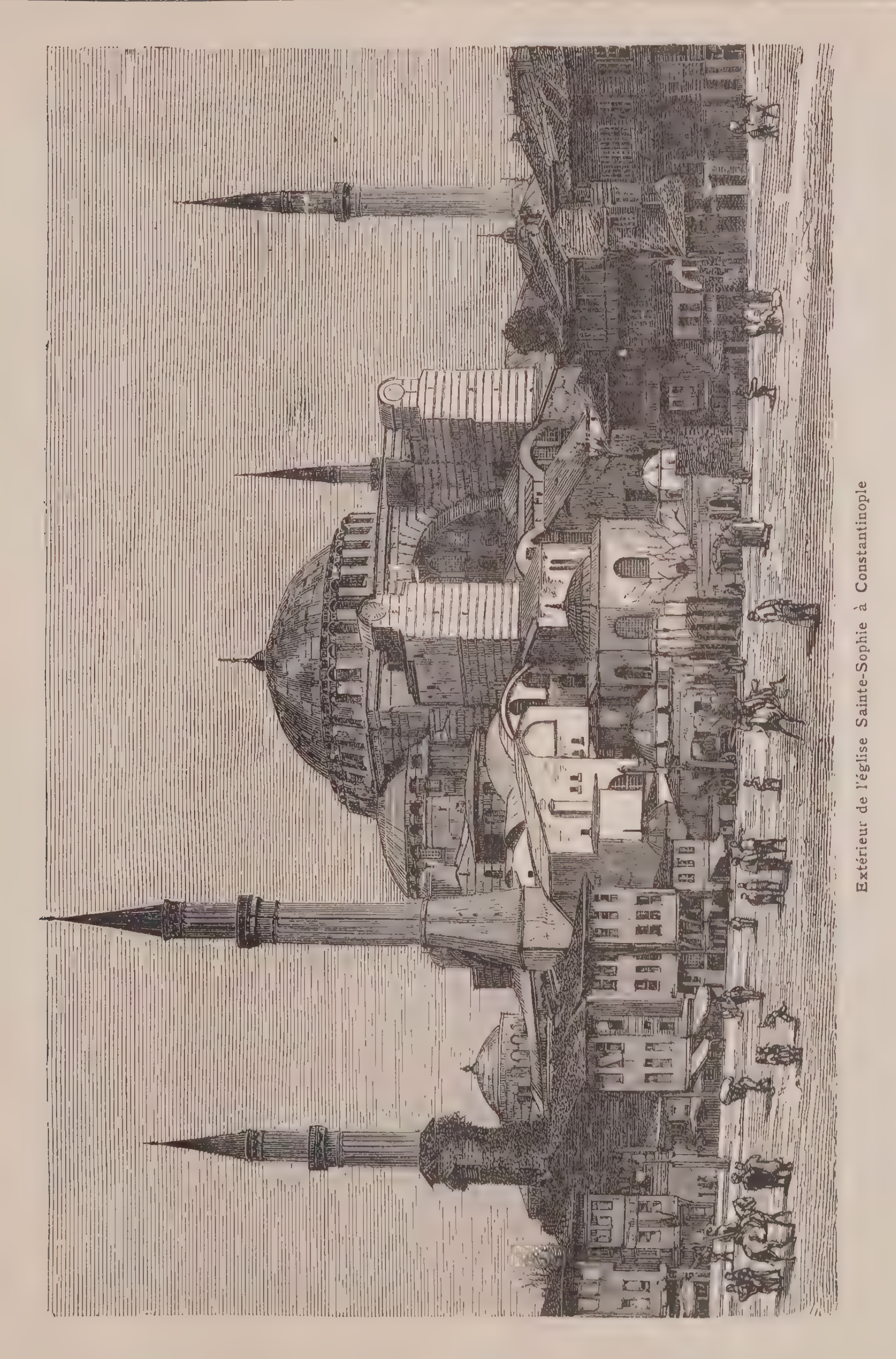


Justinien prosterné aux pieds de Notre-Seigneur. — Mosaïque de Sainte-Sophie.

croix et d'autels, tout en or massif. Dans le sanctuaire *(bema)* se trouvait l'autel majeur fait, dit-on, avec un mélange d'or et d'argent, de fer et de platine, que l'on fit fondre ensemble ; il fut incrusté de pierres rares, orné de perles et de diamants. La table reposait sur quatre colonnes d'or ; au-dessus s'élevait *le ciborium*, avec quatre colonnes et avec quatre arcs d'argent portant une coupole d'or, surmontée d'un bloc d'or pesant 110 livres et d'une croix d'or de 80 livres.

La coupole a $33^{m},25$ de diamètre ; l'édifice mesure $81^{m},30$ de longueur sur $66^{m},30$ de largeur dans œuvre. La superficie couverte est de 7000^{m2}, et la hauteur totale du dôme a $56^{m},00$.

Malgré toutes les précautions prises pour donner à la coupole une grande légèreté et à son support une grande résistance, des fissures s'y produisirent à la suite de tremblements de terre répétés, et elle s'écroula le 4 mai 508. Le neveu d'Isidore de Millet la reconstruisit avec une plus grande élévation et en renforçant les grands arcs. On laissa plus longtemps en place les cintres et leur puissant échafaudage ; au décintrage, on inonda l'église pour que les bois en tombant ne pussent ébranler la voûte nouvelle. Enfin on établit à l'extérieur, au-dessus des arcs trans-



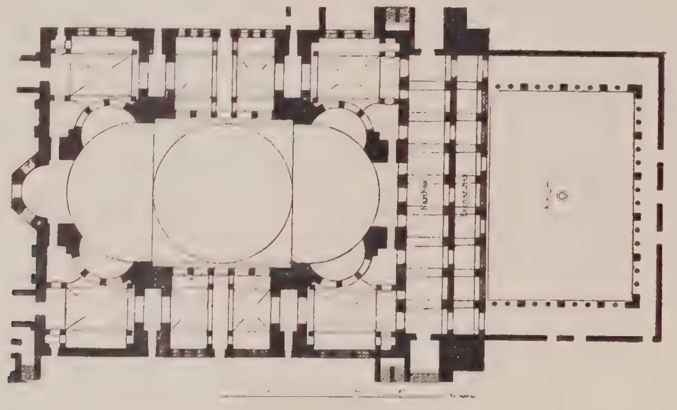
Extérieur de l'église Sainte-Sophie à Constantinople

versaux quatre lourds et massifs contreforts qui ont gâté irrémédiablement l'aspect de l'édifice vu du dehors.

L'ordonnance générale de Sainte-Sophie

procède de l'idée d'un *plan carré*, d'un édifice s'élevant *en croix grecque* et se terminant en *coupole*.

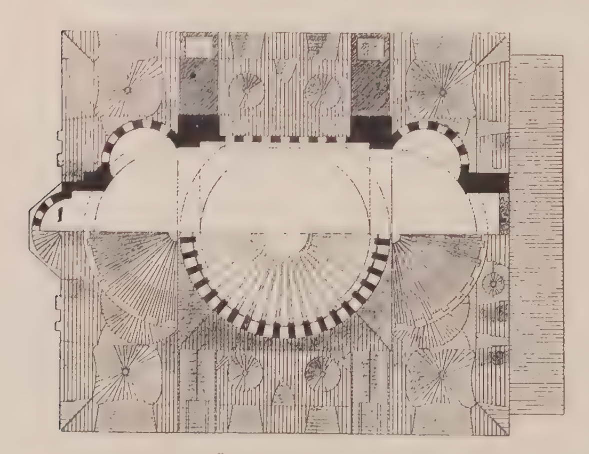
Quatre piliers énormes déterminent un espace central carré, sur lequel la coupole s'élève par l'intermédiaire de quatre pendentifs. Deux hémicycles, s'ajoutant au carré vers l'entrée et vers le fond, et percés eux-mêmes d'absidioles, étendent le carré et en font un long rectangle, au fond



Sainte-Sophie. — Plan à terre.

duquel s'élève l'autel, dans l'abside du chevet plus développée que les autres.

Le chœur est tourné de manière que l'officiant, placé derrière l'autel, regarde vers Jérusalem et vers le tombeau du Christ.



Sainte-Sophie. — Coupe et plan des toitures.

Des bas-côtés règnent au Nord et au Midi ; le tout est précédé d'une galerie ou *narthex*, et d'un vaste vestibule tenant lieu d'*atrium*. Neuf passages mènent de l'atrium dans la galerie ; neuf portes donnent accès dans le temple ; ces portes étaient ornées d'ivoire, *d'electrum* et d'argent ; selon la tradition, elles auraient été faites des débris de l'arche de Noé.

La partie dominante, celle qui captive l'attention, est la grande coupole centrale, d'une légèreté sans rivale. Elle est portée par quatre arcs gigantesques en plein cintre ; les deux grands hémicycles et les cinq petites absides qui font pénétration dans les flancs de ceux-ci, sont couverts de voûtes en quart de sphère. Cette combinaison de demi-coupoles avec la coupole maîtresse, dont les points d'appuis sont peu apparents, donne à l'ensemble une légèreté qui déconcerte ; le dôme central semble comme suspendu dans les airs.

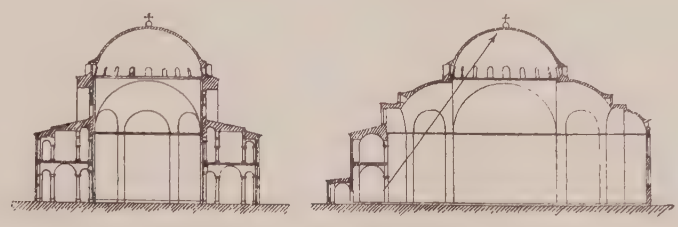
Tandis que la voûte du Panthéon de Rome n'est percée que d'une ouverture de huit mètres de diamètre à son sommet, celle de Sainte-Sophie est ajourée par les fenêtres pratiquées à sa naissance ; elles forment

comme une couronne de lumière, inondant le vaisseau de clarté à toute heure du jour. L'immense calotte, autrefois resplendissante de dorures, apparaît suspendue dans les airs comme un baldaquin céleste.

Cette conception architecturale, visible tout entière de l'entrée, procure immédiatement au visiteur le maximum de l'émotion, en lui faisant tout embrasser d'un coup d'œil.

Les voyageurs racontent que l'effet de Sainte-Sophie est beaucoup plus saisissant que celui de Saint-Pierre de Rome, qui est pourtant incomparablement plus vaste. A Saint-Pierre, il faut, avant d'apercevoir la coupole qui en forme le couronnement, parcourir la longue nef. A Sainte-Sophie, au contraire, dès qu'on a dépassé la porte centrale le vaisseau large et profond se révèle tout entier aux yeux éblouis. La vaste coupole illuminée par sa couronne de fenêtres apparaît gigantesque. Des deux côtés deux étages des tribunes avec leurs galeries d'étage, et les nombreuses fenêtres qui les surmontent, exaltent les proportions par leurs divisions et leurs dimensions modérées. Une lumière douce et égale se répand partout, faisant ressortir l'unité de l'ensemble.

Le dôme central semble comme suspendu dans les airs ; et quand le soleil, dans sa course journalière, fait le demi-tour du



Sainte-Sophie. — Coupes schématiques.

ciel, il ne cesse pas un instant d'inonder le temple de sa lumière, divisée par les quarante fenêtres ménagées à sa base en faisceaux de rayons dorés. La coupole apparaît comme un diadème céleste, comme un dais surnaturel suspendu au-dessus de l'autel du Vrai Dieu.

Mais de telles choses ne peuvent être bien décrites que par ceux qui les ont vues de leurs yeux. Laissons donc un grand artiste nous faire part lui-même de ce qu'il a ressenti en contemplant cette merveille. Voici comment s'exprime feu J. Helbig, décrivant la merveille byzantine [1].

« La première impression, en entrant dans cette basilique, c'est celle de la puissance et d'une solennelle grandeur.

« On ne saurait guère la comparer à d'autres grands édifices à coupoles : Saint-Pierre de Rome a des proportions beaucoup plus vastes, mais la grandeur de Saint-Pierre ne se manifeste à l'esprit que par le raisonnement et la déduction. Il n'a qu'un étage et toutes ses proportions sont colossales. Sainte-Sophie a deux étages et la proportion des détails répond aux dimensions de l'ensemble. La coupole du Panthéon de Rome aussi est plus grande, mais elle tient à la terre par les murs en forme de tambour qui la soutiennent. Le décor des marbres et du revêtement des murs de Sainte-Sophie est plus riche que celui du Panthéon de Rome, et la splendeur des mosaïques de ses voûtes surpasse notablement celle de Saint-Pierre.

« Dans cette dernière église, il faut, avant de s'apercevoir de la coupole qui en forme le couronnement, avoir fait un long trajet dans la nef.

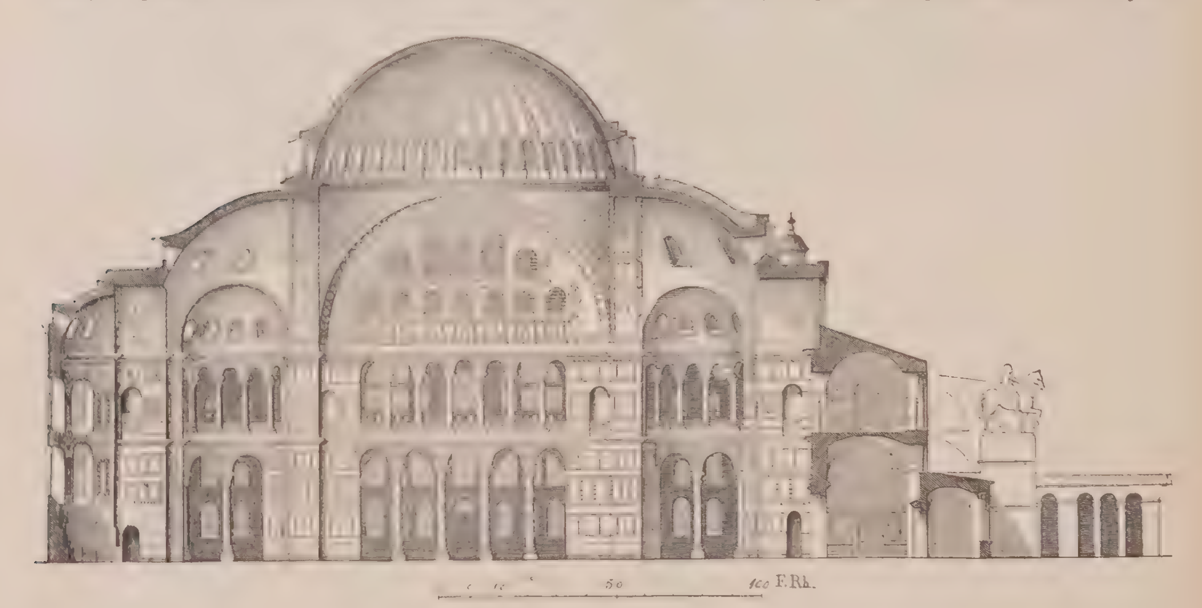
« Il n'en est pas de même à Sainte-Sophie.

« Le vaste narthex avec ses neuf portes par lesquelles on a accès au temple, a les proportions d'une église dont la nef serait allongée outre mesure. Dès que l'on a dépassé la porte centrale, le vaisseau large

1. J. Helbig, *Conférence au Cercle « Concordia »*, *de Liége*, supplément du *Courrier de Bruxelles*, 29 mars 1891.

et profond du temple lui-même s'ouvre aux yeux éblouis. Cette vaste et aérienne coupole, illuminée de sa couronne de fenêtres et qui semble, suspendue dans les airs, se résoudre en quelque sorte dans les deux demi-coupoles de son axe longitudinal ; ces tribunes qui reçoivent la retombée des demi-coupoles ; la lumière, à la fois si égale et si douce qui se répand dans toutes les parties de cette nef énorme, et dans les tribunes de l'étage large comme des nefs ; les marbres aux couleurs ambrées et opalines qui tapissent les parois des régions intérieures en faisant valoir les tons vigoureux des colonnes ; le ciel d'or qui scintille aux voûtes — tout cela, au premier abord, vous reporte à une grande époque. Le monument raconte le puissant effort d'un grand homme, secondé d'ailleurs par de véritables artistes vivant dans un siècle, qui se débattait entre les agonies d'une décadence déjà vaincue et les douleurs d'une laborieuse renaissance !

« Si l'on veut analyser cette impression ; si de ce puissant effet d'ensemble on passe à l'examen des détails, l'œil sans doute pourra être choqué par l'imperfection de bien des parties de l'édifice ; par la disproportion de cette abside du chœur si exiguë, avec l'ampleur de la nef centrale ; par l'empâtement considérable et trop peu dissimulé des quatre massifs de maçonnerie qui reçoivent les pendentifs de la coupole



Coupe de Sainte-Sophie à Constantinople.

centrale ; par ces chapiteaux au feuillage si varié qui ne se placent pas toujours correctement sur le fût des colonnes et dont l'astragale est remplacé par des anneaux en bronze doré qui ont pour objet de dissimuler le joint. L'archéologue et l'artiste, familiarisés de longue date avec le plan de Sainte-Sophie, n'en restent pas moins surpris que le tracé si compliqué, qu'ils ont étudié dans les traités d'architecture, produise un effet si saisissant, un tout si facile à embrasser et à saisir, un édifice d'une harmonie si grandiose et d'une impression à la fois si douce et si religieuse...

« Mais que de pensées et de souvenirs viennent assaillir l'âme du chrétien sous ce dôme élevé avec tant de sollicitude et de fierté par Justinien ; dans ces nefs inondées des larmes des vaincus de Mahomet, aujourd'hui souillées par le culte de ses adeptes ! Toutes les grandeurs et toutes les hontes de règnes du Bas-Empire semblent défiler en un long et silencieux cortège dans ce temple désormais muet, où la solitude n'est plus troublée que par la mélopée traînante de l'Iman récitant sa prière, ou le chant aérien du Muezin appelant du haut du minaret voisin, l'infidèle au fidèle accomplissement des actes de son culte !

« Cependant Sainte-Sophie ne raconte pas seulement la longue histoire des luttes sans cesse renaissantes de l'Orient et de l'Occident, du Christ et de Mahomet, de la civilisation et de la force, sa construction marque aussi une grande étape dans l'art, et sous ce rapport le monument élevé à la Sagesse divine, restera une œuvre unique.

« L'édifice, au cours des siècles, a subi de nombreuses modifications. Dans son état actuel, lorsque l'œil s'est fait à cet ensemble. Il reconnaît aisément qu'en bien des endroits une très médiocre imitation peinte a remplacé la forte et transparente coloration des mosaïques. Nulle part les figures hagiographiques et historiques du grand style de Justinien ne sont restées visibles. Aux pendentifs de la coupole, de gigantesques Chérubins étalant chacun trois paires d'ailes aux teintes nacrées et chatoyantes, ont été conservés, mais les têtes dont la vue pouvait blesser les bigots de l'Islam, ont été remplacées par d'ineptes étoiles. D'énormes disques verts sur lesquels sont tracés, en gigantesques méandres, les versets du Coran ; des œufs d'autruches suspendus aux archivoltes ; des lustres du dessin le plus vulgaire et enfin une sorte de galerie en bois, simulant le métal et contournant les tribunes, témoignent de ce que l'art décoratif des Musulmans a fait pour le temple qu'ils ont conquis ! Le visiteur se consolera en recherchant ce qu'ils ont respecté.

« Au fond de la demi-coupole de l'abside du chœur, on voit transparaître encore sous une couche de peinture récente, le relief du nimbe du Christ représenté dans sa gloire, et le contour de la figure de l'Empereur Justinien agenouillé à ses pieds.

« Dans le gynécée — ce sont les galeries de l'étage — sur les dalles de marbre qui servent de clôture vers la grande nef, on voyait autrefois de nombreuses croix grecques appuyées sur des bases ornementées. Elles ne sont plus rappelées aujourd'hui que par les tailles du ciseau qui les a effacées. De toutes parts les colonnes hors plomb et les murs inclinés vers l'extérieur accusent la poussée des voûtes, les tassements des siècles et les secousses des tremblements de terre. Des chapiteaux choisis avec soin, et dont aucun n'appartient aux ordres de l'antiquité classique, bien qu'empruntés à des monuments divers, font connaître, par la variété de leur végétation, les conditions dans lesquelles le monument a été construit. En revanche, sur les parois, les longues litres artistement sculptées et ornées de la feuille de platane — l'arbre par excellence du Bosphore — annoncent l'effort de la Renaissance, le travail original d'un art autochtone. Dans le Gynécée, une clôture en marbre blanc sculpté, imitant des portes de bois avec leur ferronnerie ornée, la porte du *Ciel* et de l'*Enfer*, suivant l'explication fantaisiste du Softa qui nous accompagne — semble aussi empruntée à un monument préexistant.

« Lorqu'on est resté quelque temps dans Sainte-Sophie, on est presque effrayé par la vacuité de cette immense enceinte. Quelques estrades à peine élevées au-dessus du pavement, une loge ornée de treillis artistement ouvragés destinée au Sultan, une sorte de chaire nommée *Mimber*, de longues files de nattes et de tapis, voilà tout le mobilier de la mosquée.

« Le *Khatib* monte le vendredi au haut de ce *Mimber* pour y faire la lecture du Coran, tenant le sabre nu à la main, afin de rappeler que la mosquée, conquise par les armes, devra être défendue par le glaive. Cette chaire, qui remplace l'autel et vers laquelle sont alignés toutes les nattes et les tapis, n'est pas posée dans l'axe de la nef. Elle indique l'orientation de la Mecque, vers laquelle l'Osmanli se dirige pendant sa prière ; l'axe du monument est orienté sur la région sanctifiée par la vie et la mort du Christ...

« L'œil cherche douloureusement dans le vide l'autel absent du sanctuaire, le jubé de clôture de l'abside, autrefois si somptueux, les ambons où se faisait le couronnement des empereurs. Il reconnaît encore dans le temple toutes les dispositions commandées par les rites de notre foi, il n'en retrouve plus, ni les symboles, ni la vérité, ni la vie. Les émotions et les admirations de l'artiste et de l'antiquaire ont cessé, et le chrétien sort de la mosquée le cœur oppressé pour aller respirer au grand air. »

Tel est esquissé à grands traits, ce monument qui fut autrefois le plus beau que possédait l'Église, et qui est maintenant perdu pour la chrétienté ! Il fit l'admiration des peuples, et servit de modèle à beaucoup d'autres temples ; naguère encore, celui du Vœu national de Montmartre a été édifié, dans une certaine mesure, selon les formes dont il a été le type grandiose, et la nouvelle cathédrale catholique de Westminster s'inspire du style éclos à Byzance.

Au point de vue de l'histoire monumentale, Sainte-Sophie présente un intérêt de premier ordre. Il y a de par le monde un petit nombre de ces édifices, qui résument les progrès accomplis jusqu'à nous, et marquent réellement les grandes étapes de la marche de l'art, et les points de départ reconnus de ses évolutions successives. Quand ils ont la valeur de l'église de

Justinien, ils sont plus encore, ils en restent un des lumineux sommets.

Rappelons-nous que la basilique latine offre essentiellement trois avenues, dont l'ordonnance uniforme conduit le regard et la pensée jusqu'à l'abside et vers l'autel : heureuse disposition qui établit une parfaite harmonie entre la forme de l'église et sa destination liturgique.

Ici au contraire, la partie dominante, celle qui attire l'attention, est la grande coupole centrale. L'abside est formée de la principale entre cinq niches percées dans les grands hémicycles. Les bas-côtés ne donnent aucune vue sur le sanctuaire.

Vue de l'extérieur l'église offre l'aspect d'une immense rotonde, terminée en dôme surbaissé et renforcé par des contreforts massifs et disgracieux, entre lesquels se développent des annexes secondaires. Des minarets modernes s'élèvent aux quatre angles.

L'intérieur au contraire est d'une puissance d'effet incomparable. Si on laisse de côté le point de vue de la convenance de la forme par rapport à l'usage original de l'édifice, et que l'on envisage le monument comme un grand vaisseau voûté, il constitue un des chefs-d'œuvre de l'art humain. Il offre un tout complet et, presque irréductible et inextensible, auquel on ne pourrait en quelque sorte rien ajouter ou retrancher sans en gâter l'ordonnance. Il offre un type superbe quoique imparfait des édifices à coupole, comme le Parthénon est l'idéal du temple à colonnes architravées ; et en dehors de ces deux types, le monde n'a vu élever aucun genre de monument aussi admirable, hormis les cathédrales gothiques.

Pour bien juger de la perfection de Sainte-Sophie, il importe de la comparer aux autres grands édifices à coupole centrale unique, et de voir combien le parti tiré de la coupole est ici incomparablement plus heureux que dans Saint-Pierre de Rome, dans le Panthéon de Paris, etc.

On retrouve des types analogues dans les grandes mosquées turques élevées près d'un millier d'années plus tard, notamment dans la grande *mosquée de Soliman* à Stamboul (1558) et dans la mosquée d'Achmet (1469) à Constantinople bâtie sur plan cruciforme. Ici le système byzantin est à certains égards plus logiquement développé. La coupole est parfaitement contrebutée à l'aide de quatre hémicycles, le plan en croix grecque est complet. La mosquée de Sélim à Andrinople a pour abri une rotonde posant sur huit gros piliers.

Beaucoup d'autres n'offrent qu'une salle carrée couverte d'une coupole.

L. Cloquet.





Ornements anciens de chasubles et cadre ancien en paille tressée.

UN poète [1] de la Gruyère [2] a chanté en ces termes la tresseuse de paille.

La tresse menue
Coule sous ton doigt
Qui mêle et démêle
Ses fils vaporeux :
La trame étincelle
En jets radieux :
De ta main ruisselle
La neige et l'émail :
Ta lèvre entr'ouverte
Sourit au travail.
Ta robe est couverte
Du sein au genoux,
D'un riche méandre
Dont l'œil est jaloux :
Son flot pur et tendre.
Pressé de descendre
A tes pieds s'endort.

Déjà, dans un autre chant [3], il avait mis, sur les lèvres de l'ouvrière laborieuse, les paroles que voici :

La triste misère
Fuit par mes efforts ;
Un sillon de terre
Dans notre Gruyère
Produit des trésors.

Cette poésie gracieuse n'est pas déplacée dans la *Revue de l'Art chrétien*. En effet, l'Art chrétien n'a pas seulement consacré à la Majesté du culte divin les marbres, les pierreries et les métaux précieux, il a encore utilisé, parfois, les éléments les plus simples, puisqu'on a fait, notamment au XVIIIe siècle, des objets d'art sacré en paille.

Plusieurs ont survécu, parmi lesquels des ornements de chasubles. Un de nos amis a vu au grand séminaire de Besançon une chasuble ainsi décorée. Il y en a deux autres à l'église de Charmey, joli village à proximité de la Chartreuse de Valsainte, dans le canton de Fribourg, en Suisse.

I. — CHASUBLES DE CHARMEY. Les chasubles de Charmey ont été représentées en phototypie dans le *Fribourg artistique* [1] et accompagnées d'une notice, due à M. l'abbé Pahud, curé de Lausanne.

Nous avons eu plusieurs fois le privilège d'admirer les originaux ; en voici la description.

Les deux chasubles paraissent remonter au XVIIIe siècle, et sont conservées en assez bon état, malgré leur âge. Elles ont été, il est vrai, l'objet de réparations intelligentes en 1873 et 1874.

Particularité surprenante de prime abord, les pailles, si fragiles en apparence, avaient peu souffert, tandis que l'étoffe, qui servait de fond, dut être remplacée, non seulement parce qu'elle n'était pas liturgique, mais surtout parce qu'elle était entièrement usée.

Dans la première chasuble, qui a aujourd'hui pour fond une moire blanche, on distingue l'ancienne étoffe, visible par places, sous les ornements. C'est une simple toile.

Le contour de la croix, qui décore le dos de cette chasuble, est un galon formé de brins de paille, qui sont juxtaposés et maintenus par un fil à chacune de leurs extrémités ; les points de raccordement disparaissent sous les gracieux filigranes d'une bordure en paille tressée.

Un galon semblable entoure le cou, à quelque distance du bord de l'étoffe, puis se continue sur le devant de la chasuble, en dessinant un rectangle.

Le champ du vêtement sacré, y compris les galons dont nous venons de parler, est semé de fleurs très élégantes.

Toute cette ornementation est obtenue avec des pailles, recouvertes, en majeure partie, de grandes et longues perles, en verroterie de couleur blanche.

Dans le principe, le bord extérieur de cette

1. Louis Bornet, *La tresseuse de paille*, dans *Les poètes de la Gruyère*, par J. Sterroz, p. 80.

2. Région montagneuse, comprenant une quarantaine de villages groupés autour du célèbre château des comtes de Gruyère, non loin de Fribourg en Suisse.

3. Louis Bornet, *La tresseuse*, dans *La Gruyère illustrée*, par J. Reichlen, IIe livraison.

1. *Fribourg artistique*, année 1898, planche XVIII. — H. Labastrou, libraire à Fribourg.

chasuble était également en paille. Mais il avait souffert, on l'a remplacé par un galon d'or.

Le manipule et l'étole offrent une décoration du même genre que la chasuble. Le voile, assorti à cet ornement et destiné à couvrir le calice, a disparu, tandis qu'on a conservé celui qui accompagne la seconde chasuble.

Celle-ci a aujourd'hui pour fond une soie rouge groseille foncé. L'ancienne étoffe, un tissu de laine écarlate, apparaît sous certains ornements de paille.

La bordure extérieure du vêtement et celle qui détermine la croix dorsale existent encore et sont identiques. Elles consistent en une série de festons, qui, à leurs points de contact, sont ornés, alternativement, d'une petite feuille de trèfle et d'une autre, plus grande, à cinq lobes. Ce sujet décoratif est charmant ; il se retrouve encore au-



Chasuble blanche.



Chasuble rouge.

tour du col sur une double ligne, les festons se faisant face.

L'intérieur de la croix est chargé d'une exubérance de feuillages, de fleurs et de fruits variés, parmi lesquels des grenades entr'ouvertes. L'œuvre est symétrique, c'est-à-dire divisible par une verticale centrale en deux parties qui se répètent. Les fleurs sont couvertes de verroterie.

Toutes les pailles dans les deux chasubles sont blanches ; et les années, — les siècles, devrais-je dire, — leur ont donné une patine d'un bel effet.

Mais comment peut-on tresser la paille, la tordre, la froncer sans brisure ?

Voici, en deux mots, quels sont les procédés de tressage, usités dans le canton de Fribourg.

Disons d'abord que c'est la paille de blé qui est employée. Les semailles se font au printemps. La *belle* paille est coupée avant sa maturité, l'autre grandit pour donner le froment.

On coupe la tige des belles pailles en trois parties, à l'endroit des nœuds.

La première partie, celle qui va du sol au premier nœud, est la plus grosse ; les gens du métier l'appellent *nœud*.

Vient ensuite la *buche* (1), comprise entre le premier et le second nœud.

La dernière partie s'appelle le *fin bout.*

Il faut blanchir la paille ; pour cela on l'expose d'abord au soleil, puis à la vapeur de soufre.

Les pailles destinées à former un fond sans aucun relief sont fendues sur un côté, puis dépliées, passées sous un laminoir, enfin juxtaposées et collées sur carton.

Les pailles réservées aux tresses s'employaient autrefois *collées*. Aujourd'hui, on ne les colle plus, soit qu'on les utilise sans les fendre, soit qu'on les partage en lanières, que la tresseuse fait *doubler* par un enfant. Celui-ci les réunit deux à deux, posées l'une sur l'autre.

Elles sont mouillées dans l'eau, au fur et à mesure qu'on les emploie ; ce qui les rend très flexibles.

Il y a deux catégories de tresses :

Les unes sont à BUCHE RONDE NON FENDUE, et se divisent en *paillassons* et en *rustiques*.

Les autres sont A BUCHE FENDUE, et comprennent les *stoyas*, les *tresses courantes* et les *tresses façonnées.*

Nous n'en finirions pas en citant les noms de toutes les variétés de tresses.

Indiquons seulement les *paillassons brodés* et les *paillassons à buche levée.* Dans les deux cas, on *lève* la buche, c'est-à-dire qu'on cesse, par endroits, de tresser certains brins de paille.

Le *stoya*, qui signifie *paille-toile*, est un tissu, composé de brins de paille qu'on tisse comme une étoffe. L'ouvrage se fait sur le doigt de la tresseuse. Signalons, au hasard, le *stoya à lacet* et le *stoya à mouches.*

Les *tresses courantes* comprennent, entre bien d'autres, les *cordons*, les *liserets avec mailles*, *avec dents*, *à sept bouts*, *à quinze bouts*, la *tresse plate*, la *tresse partagée*, la *tresse à jours*, la *tresse Monaco*, la *tresse Cobourg*.

Les *tresses façonnées* sont *à ruche simple*, *à double ruche*, *à queue de rat*, *à queue de rat buche levée.* Il y a encore la *tresse séparée*, la *tresse avec peignette*, la *tresse* CRUCIFIX, la *tresse avec paille filée.*

Le bord de la *tresse avec peignette* ressemble aux dents d'un peigne ; on fait le travail autour d'un jonc qui s'enlève, lorsque la tresse est finie.

Dans la TRESSE CRUCIFIX, deux liserets bordent un travail à jours, formé de brins de paille qui *se croisent* à leurs extrémités.

La *paille filée* est un cordonnet très mince composé d'un double toron, formé lui-même de deux brins de paille posés l'un contre l'autre, et larges à peine d'un millimètre. Ce travail, d'une extrême finesse, est des plus élégants ; il vient du canton d'Argovie.

Pour diviser la paille en lanières bien égales, on emploie un instrument aussi simple qu'ingénieux. Il consiste en un manche, terminé par un crochet qui porte une étoile. Celle-ci est en métal ou en os. Elle a autant de rayons qu'on veut obtenir de lanières. Les rayons sont tranchants, et coupent la paille en divisions bien régulières, pourvu que l'on fasse coïncider le centre de l'étoile avec l'axe de ce petit cylindre que nous appelons tous un brin de paille.

N'oublions point que les pailles se teignent avec la plus grande facilité, et qu'on peut leur donner toutes les couleurs et les nuances de l'arc-en-ciel.

Quant à la façon même des tresses, une ouvrière habile sait la varier à l'infini.

II. — CADRE ANCIEN EN PAILLE TRESSÉE. Cet objet artistique, conservé à la Chartreuse de la Valsainte, est en paille tressée et ouvragée.

Bien qu'il ne soit pas de sa nature une œuvre d'Art chrétien, il peut l'être par sa destination, et, de fait, il encadre une vieille image de piété, mais qui est trop abîmée pour mériter de paraître. De plus, on a eu, jadis, l'idée d'enlever en bas, un motif de décoration, pour y substituer une coquille, afin de transformer le cadre en bénitier.

Notre cadre mesure $0^{m}358$ sur $0^{m}276$. Il présente, avec certains perfectionnements et avec plus d'élégance, le même genre de travail que les ornements des deux chasubles de Charmey.

Il a pour charpente un double carton, que l'on a collé sur toile, afin de conserver à l'objet sa forme bosselée et gondolée. Sur ce carton, découpé en festons gracieux, sont collés des brins de paille blanche, fendus sur un côté, puis dépliés; c'est là comme le fond d'une étoffe, bordée par une tresse, et sur laquelle s'étendra l'ornementation.

1. *Buche* ou *boutze*, expression qui signifie *paille* en patois fribourgeois.

Celle-ci dénote un goût exquis. Elle consiste, principalement, en guirlandes de feuillages et de fleurs, où la variété et la richesse du travail le disputent à son élégance. Nous n'avons pas ici cette verroterie, qui couvre la paille des chasubles de Charmey et de Besançon. Mais nous



Cadre en paille tressée et ouvragée. — Époque Louis XV.

apercevons des procédés nouveaux. La gamme des couleurs dans les pailles est très variée. On en distingue de blanches, de jaunes, de rouges, de vertes et de noires. Ces pailles jaunes, rouges et vertes sont d'une teinte pâle, qui s'harmonise très bien avec l'ensemble de l'ouvrage. Un ingé-

nieux tissage de fils bleus et de paille donne l'illusion d'une broderie ; ne devrais-je pas dire d'un brocart, puisque le brillant des paillettes rivalise avec l'éclat de l'or ?

Autre illusion aimable dans ce double sujet décoratif, qui, vers le bas, encadre une pièce, aujourd'hui disparue, un vase sans doute, et rappelle une corne d'abondance : le regard étonné croit voir, dans l'assemblage de ces minuscules rectangles en paille, une mosaïque formée de pierres précieuses.

Que penser de ces filigranes, dont les caprices légers viennent former les tiges ou bien sertir les pétales de chaque fleur ? On se refuse à admettre que ces arabesques voltigeantes, ces rubans froncés,ces arceaux si déliés, ces vrilles échappées des guirlandes,soient en paille tressée. Ne dirait-on pas de l'orfévrerie ? Oui, c'est bien la neige et l'émail, la trame étincelante, ce sont les trésors que chantait, il y a un instant, le poète de la Gruyère.

Ce cadre est manifestement ancien ; nous en avons la preuve dans la facture de carton qui sert de charpente.

Un double motif nous invite à attribuer l'ouvrage à l'époque Louis XV. C'est d'abord la forme bombée donnée à la surface ; on reconnaît là un caractère du style Louis XV. En second lieu, c'est la présence des fleurs qui émergent d'une sorte de corbeille. Ce sujet décoratif, qui apparaît déjà au XVIIe siècle, se rencontre fréquemment soit en peinture, soit en sculpture, dans le canton de Fribourg, sur des objets du XVIIIe siècle.

Les chasubles de Charmey et le cadre de la Valsainte sont exécutés avec une telle délicatesse qu'on peut les croire originaires d'un couvent.

Pareils travaux demandaient, en effet, une grande patience, et n'étaient guère accomplis que par des prisonniers; les uns, captifs plus ou moins résignés du bagne,les autres, prisonniers d'amour, au service de Dieu et du prochain, dans les monastères.

On croit généralement que la chasuble de Besançon et celles de Charmey sont dues à des religieuses. Nous nous rangeons bien volontiers à cet avis.

La tradition affirme que le cadre a pour auteur un moine de la Valsainte, mais sans nous donner de certitude absolue. Remarquons, toutefois, que ce genre de travail n'était pas inconnu des Chartreux. Au XVIIIe siècle, notamment, plusieurs d'entre eux exécutèrent de jolis objets en paille, dont quelques vestiges sont parvenus jusqu'à nous. Aux procédés de tissage, les Chartreux ajoutaient ceux de la marqueterie avec pailles teintes en couleurs vives. Ils obtenaient aussi des images pieuses, estampées de la façon suivante : Les pailles, déjà collées sur papier, étaient placées, à peine humectées, entre deux moules s'emboîtant l'un dans l'autre. Les moules se faisaient d'ordinaire en métal, en corne ou en soufre. Ceux de cette dernière catégorie, encastrés, pour plus de solidité, dans des mandrins en bois, n'étaient pas sujets à se déformer, comme la corne, et donnaient d'excellentes empreintes, plus douces qu'avec des matrices en métal.

Un heureux mélange de combinaisons variées produisit, parfois, des reliquaires, des boîtes d'hosties, des pupitres, qui sont de vrais objets d'art.

Celui qui vient d'être décrit compte,à bon droit, parmi les spécimens les plus intéressants de l'industrie de la paille tressée, dans le canton de Fribourg.

Cette industrie est saine pour le corps et pour l'âme ; elle se pratique dans les chalets des hautes montagnes,comme dans les gracieux « cottages » de la plaine ; on s'y adonne en famille ; elle occupe les longues soirées de la morte saison.

Mais, hélas ! de cette industrie il faut dire comme de la vertu : Elle n'est pas toujours rémunérée, en ce bas monde, suivant son mérite. Va-t-elle mourir pour cela ? Nous ne voulons pas le croire.

Délicieux objets en paille, petits chefs-d'œuvre aux reflets d'or, n'allez point disparaître en notre siècle des lumières et du progrès. Mais conservez aux braves populations de nos montagnes l'usage du travail en famille, les traditions artistiques du mobilier des chalets, les mœurs patriarcales des âges heureux ; précieux souvenirs que rappelle, avec leur charmant costume, la *petite coiffure en paille* des Armaillis [1] de la Gruyère.

Dom Louis-Marie DE MASSIAC.

1. Expression usitée en pays fribourgeois pour désigner les vachers.

L'architecture en briques en Espagne [1].

N sait que l'architecture en briques a été pratiquée d'une manière brillante à diverses époques, dans les pays où les circonstances se prêtaient mal à l'emploi de la pierre. Sans remonter aux Chaldéens et aux Assyriens qui érigeaient de majestueux palais en briques crues, sèches, cuites, émaillées, et aux Perses qui furent les héritiers de leurs méthodes et en tirèrent un art si brillant ; sans nous arrêter à l'emploi que les Romains et les Byzantins en firent pour le gros œuvre de leurs monuments habillés de pierre et de marbre,

Saint-Laurent de Sahagun.

il faut rappeler ici que, durant le moyen âge, l'art de la brique eut également un développement magnifique. Il fut pratiqué brillamment par les Arabes sur les confins de la chrétienté.

1. V. Vinc. Lamperez y Romea, *Las iglesias españolas de Ladrillo*, Barcelone, 1905.

Les maîtres cosmaques le mirent en honneur en Lombardie et le répandirent dans un vaste rayon autour d'eux. Il eut une extension remarquable dans le Nord de l'Allemagne, en Scandinavie et dans les Pays-Bas, où il imprima son élégant caractère à l'architecture brugeoise. Il fleurit aussi dans le Midi de la France, autour de Toulouse et d'Albi, mais nulle part il ne se manifesta d'une manière plus pittoresque qu'en Espagne.

L'architecture en briques, partout où elle est pratiquée d'une manière rationnelle, présente des caractères communs, dus à la petitesse des dimensions et la netteté des formes des matériaux mis en œuvre: grands parements lisses ou garnis de retraites peu profondes, multiplication et division des éléments décoratifs, saillies anguleuses, multiples et successives remplaçant les moulures.

En Espagne on admire une magistrale entente de cette technique spéciale et du décor tout géométrique qui en dérive, et un riche développement de l'ornementation céramique, polychrome et émaillée, sous l'influence des Arabes et des Byzantins.

L'art de la terre cuite espagnol n'est pas exclusivement d'origine musulmane; il a sa physionomie propre, et d'une manière générale deux styles distincts, le *roman* et le *mudéjar*. Encore peut-on distinguer des écoles régionales, notamment celles de la vieille Castille, de l'Aragon, de l'Andalousie et du pays de Tolède. Sa chronologie a pour commencement, pour milieu et pour fin le Xe, le XIIIe et le XVIe siècle. Son histoire a été étudiée par M. Lamperez y Romea, qui se distingue parmi les architectes archéologues de la péninsule par ses fécondes recherches sur l'art national et par ses élégantes publications (1).

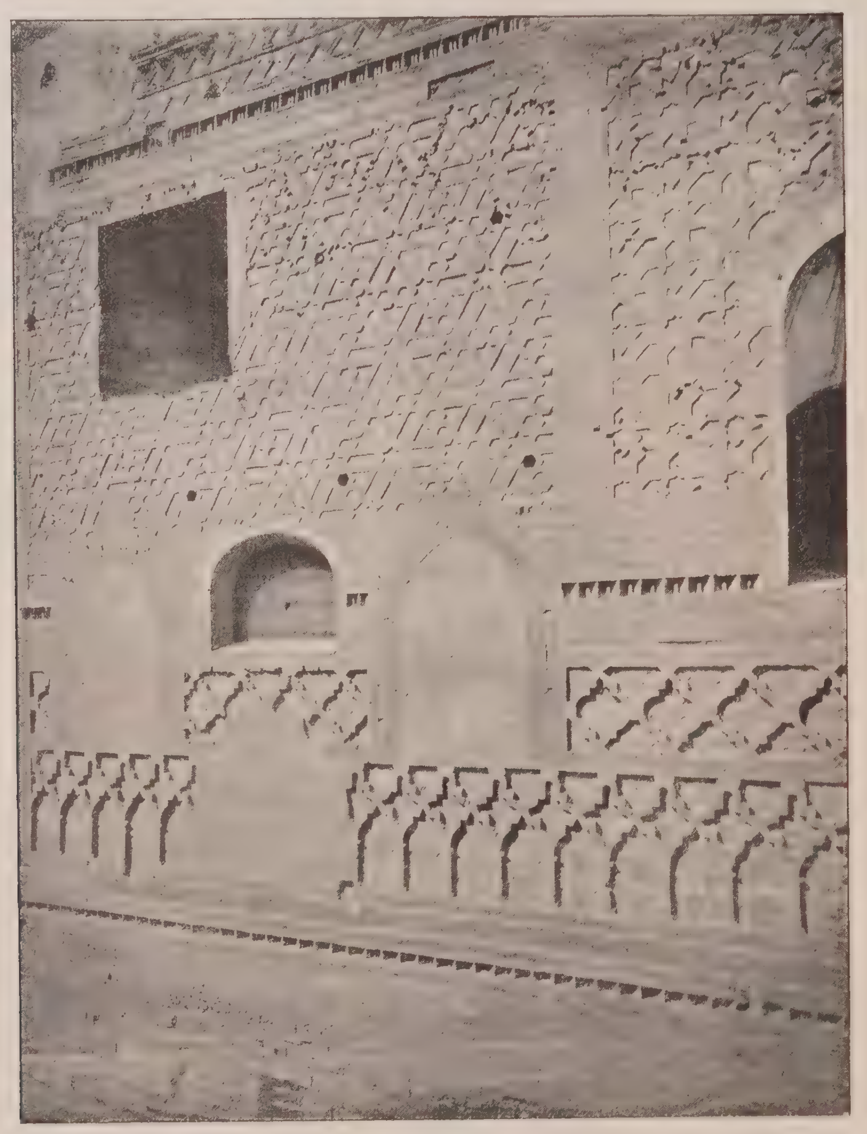
Les monuments en brique espagnols les plus anciens se rencontrent dans les environs de Léon, ville autrefois très importante, dans le voisinage Sud de l'antique cité d'Astorga, primitivement peuplée par les Maures Berbères. Au Xe siècle, les moines chassés de Cordoue y implantèrent les influences *mozarabes*, sous lesquelles s'érigèrent quantité d'églises et de monastères à Escalada, à Mazote, à Eslonza, à Castañeda, à Sahagun, etc. Les mozarabes amenèrent avec eux quantité



Tour de Saint-Martin de Teruel.

1. Vincent Lamperez y Romea, *Las iglesias españolas de Ladrillo*. Broch. in-4°, 16 pag., illustrée. Barcelone, 1905.

d'artisans ; l'histoire signale notamment une colonie de briquetiers qui peuplèrent le pays de Quintana près de Sahagun, où les Bénédictins eurent, dès le XI[e] siècle, un monastère qui fut un centre d'activité. C'est ainsi qu'au pays de Léon se montre de bonne heure un art d'architecture en brique très développé et remarquable, formé d'éléments mélangés, romans, mozarabes et mu-



Cathédrale de la Seo à Saragosse. — Imbrications sur un côté de l'abside.

déjares. Sans doute ses origines sont essentiellement chrétiennes. Au commencement du XI[e] siècle Alphonse V élevait la première basilique de Saint-Isidore de Léon, qui accuse le style latino-byzantin dans ses dernières manifestations, et qui fut construite en briques. En même temps on construisit en briques des édifices de style roman, ce que prouvent les restes de l'antique église du monastère de Sahagun, et surtout ceux des églises de Saint-Tirse et de Saint-

Laurent, deux églises en briques, d'un style roman empreint d'influences mozarabes et mudéjares qui peut s'appeler le style de Sahagun. Ces églises offrent de larges et hautes absides repro-



La Tour Neuve ou tour penchée de Saragosse.

duisant exactement les absides romanes en pierre si caractéristiques avec murs décorés d'étages d'arcades aveugles. Mais Saint-Laurent, dont nous reproduisons le chevet, avec ses bandes murales, ses impostes et ses archivoltes compliqués de subdivisions et de saillies, dénote déjà une

main musulmane habituée à la prépondérance du détail sur l'ensemble. Ici prélude l'architecture à laquelle M. Lamperez donne le nom d'*Aljamiada*, et qui exprime des idées chrétiennes sous une forme mahométane. On en pourra juger grâce aux beaux clichés que cet archéologue a bien voulu mettre à la disposition de la *Revue de l'Art chrétien*.

Un élément caractéristique de l'architecture de Sahagun est la tour carrée, légèrement pyramidale, établie sur la croisée du transept, élément étranger aux églises mudéjaresques d'Aragon, d'Andalousie et de Tolède. On constate ici l'adaptation de la construction en briques aux lanternes romano-byzantines.

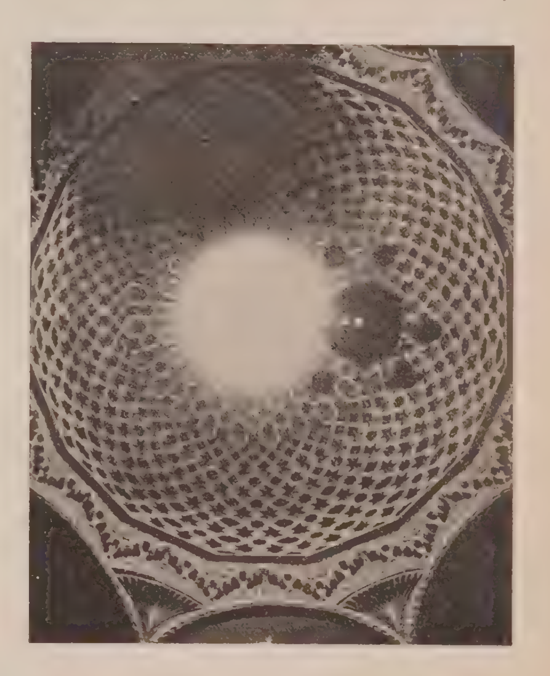


Cloître de la Rabida de Huelva.

Le style de Sahagun se répandit dans toute la contrée et produisit Saint-Pierre de la Duenas, Sainte-Marie de la Lugareja, l'abbatiale cistercienne de la Vega (commencement du XIIIe siècle), etc.

Beaucoup des monuments de la Vieille-Castille offrent de nombreux exemples de la même architecture ; c'est toujours l'église romane voûtée, où la pierre est remplacée par la brique. Les colonnes font place à des piliers carrés, les arches sont appareillées par rouleaux en retraite ; à l'extérieur les arcades aveugles se multiplient. L'ensemble reste sévère, exempt de décorations mudéjaresques. La fantaisie musulmane se trouve ici subjuguée par l'austérité chrétienne.

Si de la Castille nous passons aux rives de l'Èbre, du Jalon et de la Sègre, le changement est complet. L'art de la brique, austère en Vieille-Castille, se montre fastueux en Aragon. Les mudéjares aragonais se montrent les dignes successeurs des illustres rois de Sarragosse L'architecture est ici caractérisée par la prépondérance de l'élément arabe, qui se maintient à travers quatre siècles de civilisation chrétienne. La technique de la brique portée à son apogée, et l'emploi de la céramique émaillée et polychrome, produisent un art tout en finesse, en dentelle, et en couleur, qui n'a pas même de rival dans les plus riches constructions des Almohades. La Giralda de Séville n'est pas supérieure aux tours de Saint-Martin et du Sauveur de Teruel ; et



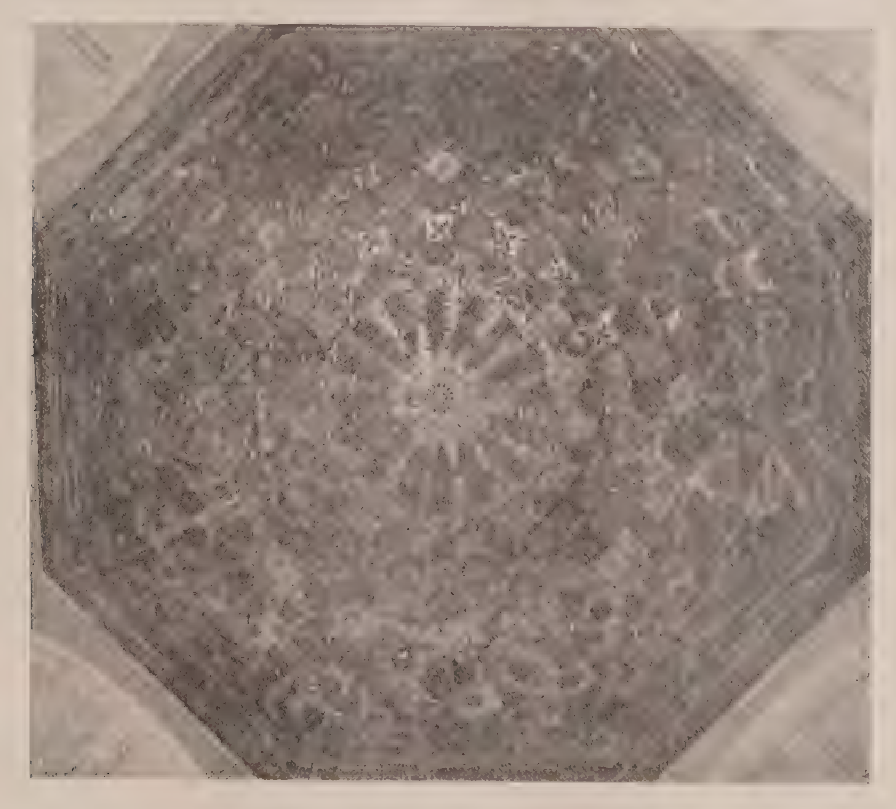
Coupole de la chapelle de la Pietà de Sainte-Marine de Séville.

l'église de Saint-Pierre de Calatayud ne le cède pas aux plus beaux édifices de Grenade.

L'architecture gothique eut un développement médiocre en Aragon. Ses églises sont à une seule nef, selon le type mudéjar. Si elles sont modestes à l'intérieur, le dehors déploie un luxe inusité. Les absides sont très développées, les tours très décorées ; les murs se couvrent de contreforts et de pinacles en briques richement ouvragés, et rehaussés d'émaux polychromes aux tons verts bleus et blancs, auxquels excellent les céramistes de la région. On ne peut rendre l'harmonie des lignes et l'éclat des couleurs qui distinguent les

murs de La Seo, l'abside de la Madeleine de Sarragosse, la tour de Saint-Martin et du Sauveur de Teruel, le campanile de Sainte-Marie de Calatayud, la lanterne de la cathédrale de Tarazone, et d'autres monuments mudéjars d'Aragon. Une des manifestations les plus caractéristiques de l'architecture en brique de l'Aragon, sont ses innombrables tours. Elles se rapportent à deux types : le type quadrangulaire, qui est la forme traditionnelle des minarets arabes (Saint-Gilles, Saint-Michel et la Madeleine de Sarragosse, Saint-Martin et le Sauveur de Teruel, Saint-Jacques de Daroca) ; et le type polygonal, qui est de tradition aragonaise pure, imité des campaniles gothiques de Catalogne et de Valence (Torre neuve de Sarragosse, Saint-André et Sainte-Marie de la Calatayud, Saint-Paul de Sarragosse, etc.)

Le groupe andalou d'églises en brique est plus difficile à étudier. Cordoue et Séville restèrent au



Coupole du couvent de la Conception à Tolède.

pouvoir des Mahométans jusqu'au XIIIe siècle, Huelva, jusqu'au XIVe, Malaga et Grenade jusqu'au XVe ; d'ailleurs après la conquête chrétienne, les traditions mauresques persistèrent et, se combinant avec l'influence hispano chrétienne, elles produisirent un art hybride, mêlé de roman, d'ogival, d'almohade et de mudéjar, dans lequel l'art de la brique ne tient plus que le second rôle ; il subsiste surtout dans les tours et les portes.

L'art chrétien en brique d'Andalousie est une imitation de l'art almohade, avec ses bandes et ses réseaux géométriques, qu'on voit reproduits dans la riche imbrication de la Giralda de Séville. Mais il s'y mêle de curieuses transpositions, en briques, des formes des monuments en pierres romans et gothiques. A la porte de l'église de Palos (Huelva), on a imité les voussures toriques des portes gothiques. Un curieux exemple de cette adaptation se voit au cloître du monas-

tère franciscain de la Rabida (Huelva). On y voit reproduites en briques les galeries bénédictines romanes avec leur stylobate, leurs colonnes trapues, leurs chapiteaux en brique, leurs arcs cintrés, la corniche à entablement ; le tout combiné avec des stalactites et des arabesques musulmanes.

Il faut noter ici l'emploi de ces curieuses voûtes à nervures croisées, à octogones étoilés, et à oculus central, dans le style hispano-mahométan, dont le type original se voit au mirhab de la mosquée à Cordoue et un peu plus tard aux coupoles de l'église du Christ de la Luz de Tolède. Lorsque l'art espagnol se transforme sous de nouvelles influences, les voussures des coupoles dégénèrent en simples ornements et forment un réseau d'un tracé géométrique extrêmement compliqué. La chapelle de la Piedad de Santa Marina et celle de l'Exaltation de Santa Catalina, toutes deux à Séville, en sont de bons exemples. On les retrouve, par suite de causes qui s'expliquent historiquement, à la Mejorada de Olmedo (Valladolid).

Le groupe tolédain de l'architecture en brique constitue la synthèse des trois précédents. Tolède était au XI[e] siècle un foyer actif de culture mahométane, et la conquête d'Alphonse VI n'y changea rien grâce à l'éducation arabe du roi Castillan. De là la prépondérance complète du style mudéjar, qui s'affirme à Tolède, à Illescas, à Talavera, etc.

L'architecture religieuse tolédaine dérive de la construction romane en briques, pénétrée progressivement des formes arabes. Les églises de la Vieille Castille offrent les mêmes absides ornées de rangées superposées d'arcades décoratives que celle de Sahagun, de Cuellar, etc. Saint-Jacques d'Arrabal (XIII[e] siècle) est le plus antique monument de l'espèce à Tolède. Aux XIV[e] et XV[e] siècles les éléments arabes s'accentuent et les absides de Saint-Ginès, de Sainte-Ursule, du Christ de la Luz, etc. offrent ces mêmes arcades, mais dentelées, festonnées, ornées de détails, où se rencontrent des influences andalouse et aragonesque, déjà éloignées des formes romanes castillanes.

Un exemple important et presque unique de l'art mudéjar est la coupole de la Conception à Tolède. Elle offre un spécimen de ces réseaux géométriques dont il est question plus haut, mais à la richesse de ces combinaisons étoilées s'ajoute la richesse des fonds en céramique aux émaux polychromes, rehaussée de reliefs et d'inscriptions. C'est l'apogée de l'art espagnol en terre cuite. L'église voisine de Saint-Jacques de Talavera offre une curieuse transposition en briques des résilles en pierre des roses et fenêtres gothiques.

Bref la belle étude de M. Lamperez y Romea peut se résumer ainsi : l'architecture espagnole en brique se fait jour en premier lieu dans l'architecture mozarabe et romane de la Vieille Castille aux X[e] et XI[e] siècles ; elle se développe plus tard, accentuant ses détails mauresques, dans l'Aragon et l'Andalousie aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles ; elle s'étend en même temps à Tolède où elle offre un mélange d'influences diverses ; enfin, après avoir vécu de ses propres ressources, elle finit par copier les formes de la pierre. Elle expire à la Renaissance.

L. CLOQUET.

Comment renouveler l'art chrétien [1].



SOUS ce titre, qui éveille tout de suite le plus vif intérêt, M. A. Germain, dans un petit volume de l'excellente collection : *Science et religion*, passe en revue les œuvres de la plastique et de la peinture à sujets chrétiens à travers les siècles. Il énumère tous les morceaux hors ligne, et, en connaisseur, il en indique la valeur esthétique et expressive. De cet examen ressort l'écrasante supériorité du moyen âge sur les siècles ultérieurs, et la stérilité de la Renaissance au point de vue religieux. A cette époque, il ne trouve guère à signaler en France que la *Descente de Croix* de Bourdichon dans les Heures d'Anne de Bretagne ; en Flandre, rien que l'*Adoration de la Sainte Trinité* du polyptyque de Jean Bellegambe à Douai ; en Allemagne, à peine quelques morceaux d'Holbein ; en Italie, dans les thèmes sacrés, les grands maîtres, Michel-

1. A. Germain, *Comment renouveler l'art chrétien*. In-12°, 64 pp. Paris, Bloud, 1906.

Ange en tête, ne voient plus alors que des prétextes à scènes décoratives et à tableaux dramatiques; les têtes des madones les plus idéalisées de Raphaël ne sont pas transfigurées. L'auteur n'admet au rang d'œuvres d'art chrétien que quelques rares tableaux dus à Vincente Joannes et à Luis de Moralès.

A l'époque suivante des morceaux rarissimes sont acceptés comme des pages chrétiennes spiritualisées, savoir quelques œuvres de Rembrandt et de Van Dyck, de Ribera et de Zurbaran, de Velasquez et de Murillo. Mais au XVIIIe siècle la matérialité l'emporte décidément sur la spiritualité. Rubens et ses élèves ne prennent pas rang parmi les artistes chrétiens malgré les thèmes religieux de leurs peintures.

Il est intéressant de suivre M. Germain, abordant l'art contemporain. Dans la première moitié du XIXe siècle, les « Nazaréens groupés autour d'Overbeek, et le maître lui-même, manquent de vie et d'expression fervente. Hess, Kock, Vogel, de Vert, Schadow, Eggers, Schnorr, Führich lui-même sont impuissants à atteindre l'idéal, faute d'une bonne éducation esthétique. »

Plus tard les préraphaélistes anglais, Hunt, Brown, Rossetti et Wats échouent de même malgré leur talent, et Burne-Jones, dans ses œuvres rayonnantes de poésie, ne réussit à spiritualiser que sa *Nativité* à Saint-Michel de Torquay. Les Bénédictins de l'École de Beuron «tout préoccupés de mesures, de proportions significatives, comme certains Hellènes de l'antiquité, n'ont encore montré que des œuvres purement décoratives. »

En Belgique, M. Germain n'a rencontré qu'une figure imprégnée d'amour, l'*Ecce Homo* de Constantin Meunier, et une seule scène « qui retienne par sa gravité religieuse, la *Présentation de Jésus* d'Ernst Wante, à Eecloo. Pas un mot de Jean Bethune, ni de Joseph Janssens : est-ce oubli, ou dédain ?

Mais en France, depuis quarante ans, M. Germain trouve à composer tout un « remarquable spicilège d'œuvres imprégnées d'esprit chrétien» ; elles sont dues à Eugène Delacroix, à Louis Jeannot, à Hippolyte Flandrin, à Amaury Duval, à Millet (l'Angelus), à Legros, à Gustave Moreau, à Puvis de Chavanne, à Félix Villé, à Paul Borel, à Luc Olivier Marson, à Louis Castex, à Yencesse à Oudiné, à Cabruchet, à Charles Dufraine, à Just Becquet, à Bonnassieux, à Paul Dubois, à Chapu, à Frémiet et à Dampt. Et pour expliquer ce phénomène curieux d'un apogée d'art religieux qui, (selon l'auteur, se manifeste en France et qui coïncide avec l'anémie de sentiment religieux, M. Germain développe ce paradoxe, que « les apogées de l'art chrétien ne tiennent pas plus à l'exaltation du sentiment religieux, que sa décadence à l'anémie de ce sentiment. »

D'ailleurs nous devons ajouter que l'auteur très distingué de l'étude intéressante ici résumée, envisage presque exclusivement les produits de la peinture et de la sculpture, et que le critérium auquel il s'attache pour apprécier la beauté des œuvres, c'est l'expression naturelle et pieuse des figures, la spiritualisation des têtes (les faces à rayonnement spirituel).

Finalement, il aborde la question pratique, celle du *relèvement de l'art chrétien*. « Pour régénérer l'art religieux, pour le christaniser davantage, le rendre à la fois humain et surnaturel, vivant et émouvant, il importe avant tout d'amener les artistes qui désirent s'y consacrer à l'étude raisonnée et approfondie des manifestations de la piété. » « L'interprète de sujets sacrés doit étudier avec soin les expressions des croyants qui s'appliquent de toutes leurs forces à vivre selon la loi divine. Il est indispensable qu'il arrive à distinguer tous les signes par lesquels s'affirment ou s'ébauchent la dévotion, la ferveur, le rayonnement spirituel. »

Et comment inculquer à nos artistes des préceptes esthétiques d'un ordre aussi délicat ? La création d'écoles-ateliers lui paraît pratiquement irréalisable. La seule tentative abordable est l'œuvre préconisée par la Société *L'Art sacré*; elle consiste surtout dans un enseignement oral dont M. Germain indique le schéma. Il comprend les cours d'*Histoire de l'art chrétien*, d'*archéologie* et d'*iconographie*, d'*exégèse* et de *liturgie*, de *psychologie religieuse* et d'*esthétique* ; d'après le sommaire ce dernier manque entièrement de base doctrinale sérieuse.

A notre avis, tous ces efforts généreux et admirables d'hommes aussi distingués que dévoués à

la religion, risquent de rester à peu près stériles, et cela,parce qu'ils ne se placent pas sur le véritable terrain.

A quoi peuvent-ils aboutir, sinon à améliorer un peu la qualité, au point de vue du sentiment religieux, des produits artistiques éclos dans des milieux profanes, sous l'influence du régime actuel, qui a pour base l'hérésie *de l'art pour l'art ?*

Le grand art chrétien ne doit pas s'alimenter des fantaisies religieuses des très fins et très délicats artistes qui font des toiles pour les expositions et des morceaux de sculpture susceptibles, grâces à un beau souffle pieux, d'être utilisés d'aventure dans une église.

L'art chrétien, tel qu'on le concevait au moyen âge, et tel que nous devons aspirer à le restaurer, est un ensemble harmonieux où l'architecte, le sculpteur, le peintre, le verrier, l'orfèvre, le mosaïste, et tous les auxiliaires de l'œuvre monumentale concertent leurs efforts, sous une discipline parfaite, dans un but bien défini d'avance ; et les ouvriers de ces grandes œuvres devraient être des êtres spéciaux, consacrés par vocation à la glorification du Seigneur à l'aide de leur ciseau et de leur pinceau. L'idéal de l'art religieux n'est pas atteint parce que dans une figure, peinture ou sculpture, le fin amateur peut saisir le souffle de l'âme et le « frémissement de la spiritualité rayonnante.» Il leur faut plus et moins. Il leur faut la splendeur décorative, il leur faut l'harmonie des arts associés, il leur faut l'empreinte unique d'un même style dans un vaste concert monumental, il leur faut l'enseignement complet de vastes pages iconographiques, tout imprégnées de doctrine chrétienne ; il leur faut l'hommage commun des artistes affinés et des humbles artisans, dans une œuvre où chaque détail est soumis à un rigoureux programme sous une discipline supérieure. Le grand art chrétien a donc besoin d'artistes formés pour lui dès le jeune âge, éduqués exclusivement pour l'œuvre religieuse, imprégnés de son idéal, soumis à toutes ses règles. Il faut donc nécessairement créer l'atelier-école. Les grands génies de l'art, les artistes célèbres ne lui sont pas absolument nécessaires. Selon nous la marche à suivre est de former une nombreuse génération d'humbles artisans chrétiens, d'ouvriers épris de foi et d'idéal, attelés à une œuvre bien plus décorative que transcendante. De leurs rangs surgiront de grands talents, peut-être des génies. En attendant, ils décoreront dignement la maison du Seigneur, qui sera belle, mais n'aura rien de commun avec un musée.

Nous pensons bien n'être nullement en désaccord sur tout cela avec M. Germain, si ce n'est quant au peu d'efficacité de l'enseignement destiné à des artistes profanes antérieurement éduqués pour les peintures et les sculptures d'expositions.

L. Cloquet.



Correspondance.

Espagne.

Madrid, le 11 juillet 1906.

N vient de découvrir dans la *crypte de San Antolin* de la cathédrale de Palencia des vestiges très caractérisés d'un édifice ancien.

La découverte est due à la perspicacité de l'archéologue M. Fr. Simon y Nieto, bien connu par ses études sur les Campos gothiques, et il est étonnant que parmi les centaines de fidèles qui, tous les ans, viennent vénérer les reliques du saint Patron, personne jusqu'ici n'ait remarqué, ni signalé du moins, l'existence de ces précieux restes d'architecture. Et cependant des savants tels que MM. Mélida Agapito, Revilla, Anibal Alvarez, Lamperez, Gomez Moreno qui depuis ont visité la crypte sont tous d'accord pour reconnaître l'importance de la découverte.

La crypte se compose de deux parties de caractères très distincts : celle qui se trouve au fond est formée par huit arcs en fer à cheval dont le tracé est analogue à celui des Hermites de San Juan de Baños, de San Millan de la Cogulla de Suso, de San Sebastian de Toledo, de San Cebrian de Mazote et d'autres, mais d'un genre et de proportions très différentes des arcs qu'on rencontrera plus tard dans l'architecture islamite. Les chapiteaux sur lesquels ils s'appuient sont de caractère franchement visigoth. D'ailleurs on a prouvé que les arcs en fer à cheval de Palencia, et de Baños, dans la même province, ont été apportés en Espagne par les barbares du Nord et non avec l'invasion sarrasine.

La *crypte de San Antolin* fournit un élément de plus pour établir la suite de l'histoire de l'art de la période barbare dans notre Péninsule Les découvertes du même genre deviennent de jour en jour plus nombreuses et ne peuvent étonner que ceux qui ne prêtent pas assez d'attention à notre histoire. L'histoire de la civilisation romaine se dessine dans les aqueducs de Ségovie, Tarragone, Mérida ; dans les murailles de Tarragone élevées sur l'enceinte cyclopéenne et dans d'autres restes, de même que dans de belles mosaïques, statues, sarcophages, etc., etc. Les diverses phases de l'art islamite s'observent à Tolède, Cordoue, Grenade, couvent des Thérèses à Ecija et en cent autres villes. Il aurait été inexplicable qu'entre ces deux périodes aucune trace ne serait restée de l'art visigoth étant donné que les mêmes influences de destruction ont passé également sur tous les monuments.

Sous l'arcade centrale et entre deux colonnes se trouve l'arcosole du saint, rude et vétuste comme les constructions qui l'entourent. La construction remonte au VIIe siècle et tout fait croire qu'elle a été élevée pour conserver les reliques qu'elle garde et qui furent transportées à Palencia à cette époque.

Les archéologues qui ont visité la crypte sont tous d'accord sur le caractère visigoth de cette partie intérieure ; mais il n'en est pas de même quant à la classification de la partie la plus proche de l'entrée dont le style est moins bien déterminé.

Simon y Nieto, pour prouver qu'elle appartient au classique romain, se base sur des documents écrits et sur la comparaison avec d'autres constructions trouvées à Palencia. Quelques archéologues et architectes la considèrent comme romane et du XIe siècle la confondant avec une partie de la cathédrale qui fut démolie au XIVe siècle pour faire place à l'édifice actuel.

* * *

Dans une prochaine correspondance j'aurai le plaisir de communiquer aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* une notice avec photographies du premier monastère cistercien espagnol qu'on croyait complètement détruit alors que la nef, une entrée, l'abside et d'autres éléments en subsistent encore. Ce monastère se trouve tout près de Benavente.

Le *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones* a publié une étude de ce monastère ainsi que de la *Cueva de San Antolin.*

Enrique SERRANO FATIGATI.

Question.



CHACUN sait combien fut en vogue au XVIe siècle la figuration dite mystique de l'Immaculée Conception. Rappelons qu'elle représente la Vierge Marie sous la forme d'une jeune fille debout, joignant les mains, les cheveux tombant sur les épaules ; différents emblèmes, dont le nombre varie généralement de douze à seize, l'environnent et, au dessus d'elle, apparaît en buste le Père éternel, qui la bénit, en prononçant ces paroles du Cantique des cantiques : *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.*

Par qui, où et à quelle époque exactement cette figure a-t-elle été instituée ?

Il me semble que Léon Maxe-Werly s'est montré très téméraire à cet égard ; je fais allusion à son travail, posthume, il est vrai, intitulé : l'*Iconographie de l'Immaculée Conception de la Sainte Vierge depuis le milieu du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIe*, travail publié dans les *Notes d'art et d'archéologie* en 1903 (tirage à part de 48 pages, avec planche et figures). Maxe-Werly y attribue positivement l'invention de la figuration dont il s'agit à « l'auteur inconnu des *Heures* à gravures publiées pour le compte et aux frais de Simon Vostre », et il ajoute : « Cette image n'est pas antérieure à l'année 1505 ; elle apparaît pour la première fois dans les *Heures de la Vierge Marie à l'usage de Rome*, imprimées cette année par Thielman Kerver (pp. 18-19). »



Imagerie des Sociétés Saint-Augustin et Saint-Jean l'Évangéliste.

Il me paraît impossible qu'une modeste gravure de livres d'heures ait été, comme il le dit, le « prototype » d'une figuration mystique de cette importance, nouvelle sinon par le choix des emblèmes (ils avaient sans doute paru bien antérieurement dans la figuration allégorique, représentant la Vierge assise dans l'*Hortus conclusus* et vers laquelle accourt la licorne, symbole du Christ), mais par l'attitude de Marie, debout et joignant les mains, et peut-être par l'introduction de l'image du Père éternel.

Je pourrais citer différents auteurs qui, comme moi, estiment que la « figuration mystique » remonte aux dernières années du XVe siècle, où la croyance à l'Immaculée Conception de la Vierge était devenue si populaire. Mais je me bornerai à citer notre *Revue* elle-même : en 1885 (p. 528), elle félicitait la maison Desclée d'avoir reproduit en images de piété l'arbre de Jessé, la Conception de la Vierge, la Majesté de Dieu et le Christ de pitié, quatre types... qui sont empruntés aux meilleures sources du XVe siècle expirant. » Or l'image de la Conception reproduite est bien la « figuration mystique », avec douze emblèmes.

En présence de l'affirmation de L. Maxe-Werly, il conviendrait de donner des preuves d'antériorité à 1505 et de chercher à répondre d'une manière très précise à la question que j'ai cru devoir poser ; l'intérêt m'en paraît être incontestable.

Léon GERMAIN DE MAIDY.

(25 juin 1906.)

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 25 mai 1906.* — M. Clermont-Ganneau donne lecture d'un rapport sur les résultats d'une exploration archéologique et épigraphique qui a été entreprise dans le pays des anciens Édomites au mois de mars de cette année, par une caravane de l'École des Dominicains, sous la direction des PP. Janssen et Savignac.

Séance du 1er juin. — Le président annonce que le capitaine Benet, du 4e bataillon d'Afrique, qui s'est déjà signalé par d'intéressantes trouvailles de mosaïques chrétiennes à Tabarka, vient de commencer, avec le concours de la direction des Antiquités et Arts, des fouilles à Bulla-Regia, au cours desquelles il a mis à jour de nombreux fragments de statues et plusieurs inscriptions latines offrant de l'intérêt pour l'histoire et l'épigraphie.

M. Schlumberger présente à l'Académie, au nom de M. de Mely, la très intéressante étude qu'il a publiée tout récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sur le retable de Beaune.

M. Ph. Lauer, attaché à la Bibliothèque Nationale, communique les photographies des reliquaires en ivoire, en émail, en orfèvrerie, etc., qui composent le trésor papal de la chapelle pontificale du *Sancta Sanctorum* au Latran (Rome).

Séance du 8 juin. — M. Edmond Pottier résume un mémoire où M. Radet étudie le type de l'Artémis plastique trouvée à Sardes et récemment acquise par le Louvre.

Séance du 9 juin. — On sait, par un texte d'archives du XVe siècle, que le grand peintre tourangeau Jean Fouquet a illustré, vers 1474, un livre d'heures pour Philippe de Commynes, le fameux homme d'État et historien. Le comte Paul Durrieu a retrouvé, dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale qui n'avait jamais été remarqué jusqu'ici (no 1417 du fonds latin), un livre d'Heures qui paraît correspondre à ces données.

Le comte, en effet, [illegible] qui ont malheureusement beaucoup souffert, mais dans la plupart desquelles [illegible] la main de Jean Fouquet. D'autre part, il [illegible] de Commynes, comme blason du premier possesseur du livre.

Séance du 29 juin. — M. S. Reinach, au nom de M. Seymour de Ricci, annonce à l'Académie que les fouilles pratiquées dans le puits d'une maison romaine à Alésia ont donné des résultats très intéressants.

Séance du 6 juillet. — Mgr Duchesne, directeur de l'École française de Rome, donne quelques renseignements sur les fouilles entreprises à Bologne par M. Albert Grenier. Ces fouilles ont pour objet de déterminer les rapports entre le développement de deux nécropoles antiques, l'une étrusque et l'autre italiote.

M. le marquis de Vogüé entretient l'Académie d'une petite église sise au village de Sauveplantade sur les bords de l'Ardèche. Elle s'élève sur les ruines d'un temple de Jupiter; une inscription romaine y est conservée ! L'église a été bâtie à la fin du XIe siècle ou au début du XIIe siècle. La coupole qui couvre le centre du transept a la forme d'une pyramide portée sur des trompes. C'est peut-être la seule qui existe en France. Un des grands arcs s'appuie sur un chapiteau de forme trapézoïdale, orné de rosaces sculptées en méplat, d'un faire qui rappelle l'art oriental ; M. de Vogüé considère qu'il a dû appartenir à une église bâtie vers le VIIIe ou le IXe siècle.

M. Héron de Villefosse donne lecture d'un rapport sur les fouilles des catacombes d'Hadrumète par M. l'abbé Leynaud, curé de Sousse. Il signale la découverte d'une lampe d'argile rouge, avec symbole chrétien, d'un tombeau d'enfant, inscription sur marbre gris, et, en particulier, d'un sarcophage recouvert de mosaïque, entouré d'un encadrement de petits cubes noirs.

Séance du 13 juillet. — M. Schlumberger rend compte du voyage de M. G. Millet dans la péninsule des Balkans; M. Millet a étudié sur place un grand nombre d'églises et de couvents, notamment les superbes édifices de Manassia et de Ravanitza, ainsi que les sanctuaires de la région.

Séance du 20 juillet. — M. Grenier s'applique à faire l'exposé des fouilles qu'il a entreprises aux environs de Bologne dans les nécropoles [illegible].

M. Edmond Pottier prend la parole à ce sujet et [illegible] quelques explications complémentaires touchant le degré d'ancienneté que paraissent présenter certaines tombes, comparativement à d'autres qui ont été fouillées en divers [illegible].

Séance du 27 juillet. — M. Bertaux, professeur à l'Université de Lyon, présente les photographies de plusieurs panneaux anciens étudiés ou découverts par lui à Valence (Espagne) : un triptyque flamand de la seconde moitié du XVe siècle, plusieurs panneaux du grand retable léonardesque de la cathédrale de Valence, dont les volets ont été peints en 1507 par deux Espagnols, Fernando de los Llanos et Fernando de l'Almedina ; un très curieux panneau du peintre italien Paoli di Santa Leocadia qui représente, aux pieds de la Vierge, les trois fils d'Alexandre VI. César Borgia est figuré dans l'attitude d'un vaincu ou d'un prisonnier qui rend son épée, la garde en bas.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 13 juin de 1906.* — M. Arnauldet fait une nouvelle communication sur les tapisseries du château de Blois qui proviennent de Naples et de Milan.

M. Marquet de Vasselot présente la photographie d'une vasque en bronze italienne de la collection Martin Leroy, signée NICOLAVS FABIANI et datée de 1491.

M. Sellier informe la Société de la découverte d'une stèle romaine à la base du mur d'enceinte de la cité sur le chantier du Métropolitain.

M. Manceau signale la découverte d'une marque de carrière sur un bloc au bord du Lac de Tunis : il pense qu'il provient de l'officine genii Martis à Chemtau, exploitée vers l'an 183.

Séance du 20 juin. — M. Sellier signale de nouvelles découvertes de pierres sculptées dans le soubassement du mur antique au chantier du quai aux Fleurs à Paris.

M. Héron de Villefosse communique le texte des inscriptions funéraires trouvées au même endroit et explique le sens de plusieurs bas-reliefs professionnels représentant des pêcheurs, des marchands et un chariot à quatre roues chargé d'un coffret où un personnage verse le contenu d'une corbeille.

M. Bardeaux signale un menhir entre Fosses et Survilliers (Seine et Oise) et en demande le classement.

Séance du 27 juin. — M. Michon fait une communication sur les restaurations du groupe Laocoon.

M. Héron de Villefosse signale l'importance de l'inscription romaine découverte avant-hier dans le chantier du quai aux Fleurs. Elle fait connaître le nom d'un exarchus, grade militaire du IVe siècle, ce qui fixe la date de la construction de la muraille.

M. Ravaisson Mallien étudie une médaille d'Élisabeth de Gonzague.

M. le Cte de Nettancourt signale les monuments romains et seldjoucides qui se trouvent sur le trajet du chemin de fer de Bagdad et présente des photographies des inscriptions hittites des environs d'Angora.

M. Nimier présente la tête et la main du S. Jean d'un vitrail de la chapelle de Vincennes provenant de la succession de M. Audinat. Rien ne prouve qu'il était l'œuvre de Jean Cousin.

Séance du 4 juillet. — M. Vernet présente des photographies de stèles et de débris antiques découverts dans les fouilles de la Cité.

M. Durand Grésille fait une communication sur l'œuvre du Maître de la mise au tombeau du Musée de Liverpool en comparant à ce tableau la Pietà de la collection Martin Leroy. Il ajoute quelques remarques nouvelles sur l'œuvre d'Hubert Van Eyck et attribue à Raphaël un tableau de la National Galerie qui représente le Baptême du Christ.

Congrès des Sociétés savantes, tenu à la Sorbonne, en avril 1906. — M. l'abbé Amand Aguel fait connaître un remarquable travail de broderie de l'église de Notre-Dame, cathédrale d'Embrun du XIVe siècle.

M. E. Lefebvre-Pontalis expose les règles à suivre pour la rédaction des monographies d'églises. Il insiste particulièrement sur la convenance qu'il y a à commencer par la description intérieure d'un monument avant d'aborder celle de l'extérieur ; il s'est élevé en outre contre la confusion que l'on fait de l'ogive et l'arc en tiers-point. Nous voudrions à notre tour signaler combien est essentiel, dans la monographie d'édifices, le relevé du plan à terre qui fait trop souvent défaut dans les écrits descriptifs. Il en résulte des explications longues et confuses ; un simple plan schématique permettrait de supprimer souvent des centaines de lignes oiseuses et laborieuses à lire.

M. Levy de Vosly s'occupe des inscriptions trouvées dans les vieilles maisons de la Seine-Inférieure, où il voit une importation des croisades.

M. Pierre Coquille étudie les statues des églises des environs de Guéry (Seine et Oise), qui permet de suivre les étapes de la plastique du XIIe au XVIe siècle, dans une partie de l'Ile-de-France qui eut ses traditions propres.

M. Demaison essaie de reconstituer la cathédrale carolingienne de Reims.

Congrès archéologique de Carcassonne. — M. le colonel Grillère a ouvert le congrès au nom des sociétés savantes locales. M. Héron de Villefosse a résumé l'histoire de l'archéologie de Carcassonne. M. Lefebvre-Pontalis a exposé le but de la Société française d'archéologie et particulièrement du présent congrès. Puis ont commencé les travaux.

M. Jos. Roux fait connaître l'ancienne église de Saint-Sernin, détruite en 1793. On visite les deux églises de la ville basse, Saint-Michel et Saint-Vincent, remontant au XIV[e] siècle; du type des églises du Midi, à une seule nef; Saint-Michel, large de 20 à 25 m., le cède à peine à la cathédrale de Mirepoix, qui a la plus large nef de France.

Le congrès visite Cannes et son abbaye bénédictine.

A Rieux, il rencontre la curieuse église à rotonde bien connue, malheureusement engagée dans des constructions parasites; son iconographie est intéressante [1]; puis, à Saint-Hilaire (Limoux) le monastère antique, avec vestiges de ses défenses, que Mérimée appelait des *fortifications domestiques*.

L'église encore latine, à nef unique, est du XIII[e] siècle. Son gracieux cloître du XIV[e] siècle est remarquable; il garde une charpente primitive.

Signalons ici un mémoire présenté par M. Roux sur la châsse en argent de saint Gomer (XIV[e] s.), et un autre de M. le D[r] Barbot, qui a retrouvé cette année même, au pied du grand clocher de Mende, les quatre cryptes romanes qui ont abrité jadis les restes de saint Privat et de saint Innocent.

Nous n'entreprendrons pas de suivre les congressistes dans l'étude de la vieille cité de Carcassonne et de ses remparts sans rivaux dans leur genre. Mentionnons seulement l'église Saint-Nazaire, un des monuments les plus intéressants de la contrée, sauvé par Viollet-le-Duc. Cet édifice, en croix latine, offre une triple nef romane suivie d'un transept et d'une abside gothique, reconstruits de 1269 à 1321; il est orné d'admirables vitraux.

Le congrès a encore visité l'abbaye cistercienne de Fontfroide et son superbe cloître du XIII[e] siècle, puis la cathédrale Saint-Just de Narbonne, avec son admirable chœur inachevé (XIV[e] s.), édifice unique dans la région. L'église en ruines de Lamourguier abrite plus de 1300 pièces formant un vrai musée lapidaire non classé.

La seconde partie du Congrès de la Société française d'archéologie s'est tenue à Perpignan et a eu pour objet l'ancien Roussillon. A Perpignan on a visité la cathédrale à la large nef unique, en style méridional, et dont la façade a été restaurée par M. A. Mayeux fils. Une série d'églises du XIV[e] siècle, dans le Roussillon et la Catalogne ont conservé des arcs plein cintre à mouluration presque romane.

Parmi ces églises, il en est une qui est particulièrement intéressante, c'est celle qui est située au milieu de la citadelle de Perpignan (ancien château-fort des rois de Majorque), au milieu de la ville. Cette église a, malheureusement, été divisée en deux étages par un plancher.

Un autre monument très caractéristique de Perpignan, c'est le castillet ou châtelet Notre-Dame, porte fortifiée de l'ancienne enceinte, dont on trouvera une image d'après photographie.

Enfin, l'ancienne loge (lonja) ou bourse de mer, en gothique espagnol du XV[e] siècle, qui contient, au premier étage, une grande belle salle (dite salle Arago) contiguë à l'hôtel de ville, dont elle dépend.

Arles-sur-Tech, qu'on visite ensuite, possède une église et un cloître remarquables: à l'entrée de l'église, on voit, incrusté dans une muraille, un très haut-relief roman, avec ressouvenirs de l'art byzantin représentant Guillaume de Gensel-me. Dans l'église, un beau retable en bois doré du XVII[e] siècle. Le cloître contigu à cette église est de la fin du XIII[e] siècle.

Elne, que le Congrès visite ensuite, est célèbre par un cloître du XII[e] siècle, tout en marbre blanc, qui mérite la réputation dont il jouit, bien qu'il ait subi des remaniements et restaurations regrettables. L'église contiguë (ancienne cathédrale) est fort remarquable.

Nous avons emprunté ces quelques notes au rapport que M. l'architecte Besnard, le délégué de la société centrale d'architecture et archéologue connu de nos lecteurs, a publié dans l'*Architecture*, dont il est le correspondant habituel; ses comptes-rendus illustrés par sa main sont des chefs-d'œuvre du genre. Nous avons aussi utilisé un compte-rendu de M. Nizet.

Académie d'Arras. Congrès des Sociétés savantes tenu à Arras du 7 au 10 juillet 1904. Documents, discours, rapports. Arras, Roharé, 1905. In-8° de 314 pp.

H. Potez. *La capitale poétique de la France au XIII[e] siècle.* Discours sur Arras.

H. Parenty. *La Renaissance d'Artois et Boullenois. Le château d'Hesdin en Artois. Berceau effectif des artistes et des arts de la Renaissance flamande.* Séries de notes destinées à justifier le titre de la communication.

---

1. V. Revoil, *Architecture romane du Midi de la France.*

Levé. *Caractères français de l'œuvre du peintre Jean Bellegambe.* Protestation contre l'attribution à l'école flamande, lors de l'Exposition de Bruges de 1902, d'œuvres « incontestablement françaises amenées là par la plus détestable routine, par la plus erronée des traditions », ceci à l'adresse de Mgr Dehaisne.

Abbé Michaux. *Les caractères architectoniques de l'église de Wismes.*

Th. Leuridan. *Projet de fédération d'histoire locale entre les sociétés savantes de la région du Nord.* Excellent de tous points, si l'on avait partout des hommes dévoués et oublieux d'eux-mêmes comme le zélé bibliothécaire des Facultés catholiques de Lille.

Edm. Leclair. *Rapport sur les travaux de la Société d'études de la province de Cambrai.* Rien de mieux pour mettre en lumière et en relief ce que peut un président de société... tel que l'abbé Leuridan.

L. Quarré-Reybourbon. *Les sociétés savantes de la région du Nord et leurs travaux historiques.*

Dr Lancry. *Projet de fédération amicale des Sociétés savantes de province présenté au nom de la Société Dunkerquoise.*

R. Rodière. *Rapport sommaire sur les monuments historiques classés et à classer du département du Pas-de-Calais.*

M. Enlart. *Nos cathédrales disparues. Thérouanne, Arras, Boulogne.* Conférence.

Commission royale des Monuments de Belgique. — L'assemblée générale annuelle de la Commission royale des Monuments et de ses Correspondants a eu lieu le 8 octobre dernier.

L'ordre du jour était ainsi réglé :

1° Rapport du Secrétaire.

2° Rapports des Comités provinciaux.

3° Qu'y a-t-il de mieux à faire pour la conservation des meubles et objets de toutes sortes, devenus hors d'usage ? Les garder dans les locaux auxquels ils ont été destinés ou les réfugier dans les musées ?

4° Les autels des chapelles absidales rayonnantes de grandes églises étaient-ils orientés ou disposés chacun suivant l'axe de la chapelle ?

5° Inventaires des objets d'art appartenant aux établisssements publics.

Nous en parlerons ultérieurement.

Académie des Sciences de Turin. — Depuis quelques années l'Italie a commencé résolument la publication des richesses paléographiques et artistiques que possèdent ses nombreuses et importantes bibliothèques.

L'Académie des Sciences de Turin annonce à son tour la reproduction en fac-simile des manuscrits les plus importants qui se trouvent dans les bibliothèques du Piémont.

Le premier volume de la collection nouvelle reproduira par l'héliotypie le missel miniaturé exécuté en Espagne durant les années 1358 à 1361 pour le cardinal Roselli. (*Il Missale miniato del Card. Nicolò Roselli* [1]). Ce manuscrit est remarquable, outre son mérite artistique, par les scènes iconographiques qui ornent le début de chacun des offices.

1. Un volume de 134 planches en héliotypie 38 × 50 et 24 pages de texte. Prix : 150 L.



Bibliographie.

DE SINT-NICOLAASKERK VAN JUTFAAS. EEN DORPSKERK ALS BOUWWERK BESCHREVEN, door Dr J. A. Schaepman, EN MET HET OOG OP HAAR VERSIERING, nader verklaard, door G. W. van Heukelum, pastoor van Jutfaas. — Utrecht, 1906, in-8°, 76 pp., 12 pl.

Prix : 1 fr. 75.



E n'est pas aux lecteurs de cette revue qu'il faut faire connaître l'éminent curé de Jutfaas, Mgr G. W. van Heukelum, fondateur et conservateur du musée archiépiscopal d'Utrecht, président de la Gilde de St-Bernulphe. En effet, ce n'est pas dans son pays seulement que l'on estime ce savant prêtre. L'amitié cordiale que Mgr Van Heukelum entretenait avec MM. Helbig, Reusens et le baron de Bethune, les relations qui l'unissent encore au chanoine Schnütgen et à d'autres rénovateurs de l'art chrétien, le prouvent à toute évidence. La belle église qu'il a élevée, dans une contrée dont les trésors artistiques ont été décimés par les troubles religieux, est elle-même suffisamment appréciée, pour qu'on soit désireux de la connaître d'après la description de son propre auteur.

L'an 1853, le Souverain Pontife rendit aux catholiques hollandais la hiérarchie épiscopale. Alors, après un sommeil de mort qui avait duré trois siècles, « l'Église romaine » commença à revivre. Mais quelle vie, après un désastre aussi fatal ! Les églises avaient été confisquées, leur mobilier dispersé, les statues brisées, les peintures détruites. Dans ce temps-là (vers 1853), l'une ou l'autre église rendue aux catholiques ne fut pas plus soigneusement gardée par eux qu'elle ne l'aurait été par des mains protestantes et iconoclastes. L'ignorance et l'indifférence pour les œuvres d'art chrétien, ont laissé disparaître alors mainte église ou meuble ancien, conservés jadis par les hétérodoxes. Je ne citerai que l'église romane Sainte-Marie à Utrecht et le jubé de Saint-Jean à Bois-le-Duc.

C'est à cette époque que des hommes éminents: Jos. Alberdingk Thym, le Dr Cuypers et Mgr van Heukelum se levèrent pour protester contre ce vandalisme.

L'action de ce dernier qui mettait à la disposition des artistes, ses écrits, ses conseils et ses collections de documents, fut particulièrement décisive pour la renaissance de l'art national hollandais. Non content d'enseigner des théories, Mgr van Heukelum voulut aussi instruire par l'exemple. Il termina en 1875 une belle église paroissiale et se mit à l'enrichir aussitôt d'un beau mobilier de style gothique tertiaire, et de peintures murales inspirées du décor du XVe siècle de Hattem et Stedum.

Après avoir terminé ce travail, le savant et méritant chanoine dressa *son testament artistique*, c'est-à-dire qu'il publia un ouvrage qui décrit la grande œuvre de sa vie : l'artistique église rurale de Jutfaas.

Ce livre, soigneusement édité, comprend une introduction fort intéressante de Mgr le Dr H. J. A. M. Schaepman, empruntée au journal *De Tijd* du 25 mai 1875. La description même est illustrée d'une douzaine de planches très nettes qui représentent l'église et ses meubles. Mgr van Heukelum n'a pas voulu écrire un ouvrage strictement scientifique. Il nous donne une simple description des diverses parties du monument, de ses meubles, de ses vitraux, le tout exécuté sous sa savante et artistique direction. Sans cesse il trouve des points de comparaison dans d'autres édifices où l'on fait dévier la tradition chrétienne du moyen âge. L'auteur combat le mauvais goût qui règne si souvent dans nos églises ; il le fait en montrant les modèles qu'il trouve partout dans la sienne: les orgues, les confessionnaux, les peintures symboliques, tout est pour lui une occasion d'insinuer les vrais principes de l'art chrétien. Si parfois l'un ou l'autre de ses collègues se débarrasse de quelque meuble artistique, le curé de Jutfaas le rachète pour en doter son église, devenue un musée, où se voient les orgues d'Amsterdam et un beau retable gothique allemand. L'édifice a été meublé dans le style du XVe siècle : en ce style sont exécutés pavement, bancs, autels, confessionnaux, vêtements religieux. Les notes explicatives qui accompagnent la description montrent les grandes connaissances de l'auteur en matière d'art chrétien, de symbolisme et d'hagiographie, connaissances puisées aux meilleures sources et dans les meilleurs ouvrages anciens et récents.

Les tendances de l'écrivain se manifestent à chaque page du livre. L'impression dominante qui s'en dégage est bien celle-ci : « étudiez le moyen âge et les chefs-d'œuvre de son art et vous serez à même de l'appliquer aux exigences modernes. »

Le texte du livre est simple, sans prétention scientifique : il s'adresse principalement aux prêtres et aux artistes, qui souvent ont trop peu d'érudition iconographique. Ce livre sera pour eux un véritable manuel, où bien des connais-

sances s'accumulent dans les notes explicatives.

On préférerait voir ces notes, très scientifiques fondues dans la description même. Il est dommage que des remarques de si grand intérêt soient reléguées au bas des pages. Quoi qu'il en soit, il faut souhaiter voir le livre de Mgr van Heukelum entre les mains des prêtres, des artistes, des catholiques cultivés et de tous ceux enfin qui s'intéressent à la beauté de la maison de Dieu.

J'espère faire prochainement connaître plus en détail aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* quelques objets remarquables de l'église de Jutfaas.

Bois-le-Duc. X. SMITS.

DÉGAGEMENT DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI. État de la question en avril 1906, par M. E. J. SOIL. — Broch. illustrée. Tournai, Casterman, 1906.

Il y a plus d'un quart de siècle que nous combattons pour qu'on respecte et restaure nos vieux monuments, notamment pour qu'on dégage ceux qui étouffent entre des masures parasites. L'impulsion donnée naguère a produit un mouvement qui ne s'arrête plus, et qui risque d'aller trop loin, par l'intervention du public qui s'est ému, et qui tend aux solutions extrêmes.

Nous qui avons défendu les cathédrales contre les brutalités des bâtisseurs modernes, nous allons devoir défendre l'agglomération civile, les maisons et les rues, contre les abus des dégagements. Nos églises demandent de l'air pour respirer, mais pas l'isolement absolu. Il en est autour desquelles on a fait le vide complet comme Saint-Jacques et Saint-Nicolas à Gand ; elles ont perdu de leur majesté et le quartier environnant a perdu de sa vie.

Il est des cathédrales près desquelles on a créé une vaste plaine ; elles en sont devenues moins grandioses ; c'est ainsi qu'on a considérablement diminué le prestige de l'incomparable chevet de la cathédrale du Mans.

On commet la même faute, en ce moment, à Gand, en transformant en une place publique d'aventure, un vide brutalement créé par les démolisseurs outranciers aux alentours du beffroi. On va commettre cette même faute à Tournai, en supprimant entièrement la rue des Chapeliers. C'est en effet le projet de dégagement intégral qui prévaut, ainsi que nous l'explique M. Soil, avec une clarté d'exposition qui est un de ses talents.

Il fait connaître les deux projets en présence et, malgré sa réserve, il ne cache pas sa juste préférence pour le projet plus discret et plus artistique de M. Sonneville.

Il y a des gens qui se figurent qu'on doit poser un monument sur une place découverte, comme on pose un objet d'art sur une table d'exposition. Nous n'espérons pas les convertir.

L. CLOQUET.

DIE BEINEHAUSER LOTHRINGENS — LES OSSUAIRES DE LA LORRAINE, par R. S. BOUR. Buchdrückerei der Lothringer Zeitung G. m. C. M. — Metz, 1906.

Si, au point de vue de l'histoire de l'art, beaucoup d'ossuaires de la Lorraine sont négligeables, quelques-uns, entre autres celui de Schorbach, sont d'un intérêt incontestable ; tous ont une signification très grande au point de vue religieux, et à cet égard le travail du Dr Bour revêt une réelle importance. Ces petits monuments nous apparaissent comme des constructions ecclésiastiques élevées dans un sentiment de piété pour les morts, entretenues et soignées par la charité chrétienne, se continuant au delà de la tombe. Et s'il est vrai qu'on peut juger de la valeur des sentiments religieux d'un peuple d'après la façon dont il honore ses morts, nos ancêtres n'ont pas à craindre la comparaison avec les peuples païens.

A l'exception de l'Autriche, où les constructions servant de dépôt d'ossements ont une importance particulière, vu leur âge et leur valeur architecturale, la question des ossuaires n'a guère été étudiée avec ensemble dans aucun pays ; le travail du Dr Bour comble cette lacune, du moins en ce qui concerne la Lorraine. L'auteur a relevé la liste de toutes les villes et villages dans lesquels un ossuaire a existé ou subsiste encore et il reproduit en vignettes les plus intéressants de ces derniers. Cette publication est précédée d'une étude approfondie sur les ossuaires ou charniers (du latin *Ossuarium*, *Carnarium*), encore dénommés par corruption lesuaire, châneu, chaineu, châni ou châning. L'âge et l'origine de ces constructions sont examinés dans un chapitre spécial. C'est au commencement du XIIIe tout au plus à la fin du XIIe siècle que notre auteur place les premiers ossuaires qu'il définit : constructions élevées la plupart du temps dans les cimetières et destinées à la conservation des ossements mis à jour par l'utilisation de tombes, ayant servi à des enterrements antérieurs. Dans d'autres paragraphes sont étudiés leurs formes et emplacement, leur mobilier et leur décoration, enfin la façon respectueuse dont furent traités les restes humains.

L. C.

VOR FRUE KIRKE OG HOSPITALET I AARHUS — ÉGLISE NOTRE-DAME ET HOPITAL A AARHUS, par V. LORENZEN et C. BRAESTRUP. — Bayers, Albert, éditeur à Christiania, 1906.

Des nombreux monuments religieux que les catholiques danois élevèrent au moyen âge, le plus grand nombre a disparu en même temps que la vraie foi s'évanouissait : le temps et l'indifférence ont causé leur ruine, et parmi ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, un grand nombre ont été défigurés par les réfections et restaurations.

C'est à peine si trois douzaines d'églises et autant de bâtiments claustraux sont parvenus jusqu'à nous dans des conditions telles, qu'ils peuvent servir utilement à l'étude de l'histoire de ces grands siècles d'art et de religion. Parmi ces derniers monuments, l'église Notre-Dame à Aarhus et l'hôpital y annexé se distinguent en ce qu'ils nous représentent des spécimens de l'art architectural au Danemark à des époques successives de l'histoire. L'hôpital et l'église furent dans l'origine un couvent de Dominicains avec chapelle conventuelle. M. l'architecte Braestrup en a levé avec soin toutes les parties. A l'aide de ses dessins et de nombreuses photogravures reproduites dans son intéressant ouvrage, M. Lorenzen nous donne une description détaillée de l'édifice. Il est parvenu à déterminer plus ou moins rigoureusement l'âge des différents éléments. C'est ainsi qu'il fixe vers 1250, c'est-à-dire à la période de transition, la construction du chœur, au chevet plat, aux fenêtres en plein cintre, dont les deux travées ont été couvertes à une époque subséquente, de voûtes en liernes et tiercerons. Il en est de même de la sacristie, tandis que le cloître et l'aile Ouest du couvent seraient du XV[e] siècle.

Notons ici, comme dans maintes autres églises scandinaves, un exemple de construction en briques, avec des détails curieux, tels que ceux des corniches, et des pignons à gradins, qu'en tout autre pays on s'étonnerait de rencontrer dans des églises.

L. C.

DAS FREIBURGER MUNSTER EIN FUHRER FUR EINHEIMISCHE UND FREMDE, par F. KEMPFER et SCHUSTER. — In-12, 232 pp. richement illustré. Fribourg, Herder, 1906.

Voici encore un notable exemplaire à ajouter à la collection tant désirée des monographies monumentales ; celle-ci prend la forme très pratique d'un guide de poche, bien qu'elle soit une œuvre d'érudits, résultant de la collaboration d'un architecte et d'un peintre décorateurs. Le livre, édité avec l'habileté typographique qui honore la maison Herder,si souvent citée dans nos colonnes, est rempli de belles illustrations, de reproductions choisies tant photographiques que schématiques.

Le monument est des plus dignes de cette étude soignée. Le monastère de Fribourg garde des vestiges romans remarquables, qui ne détruisent pas l'unité de son splendide vaisseau gothique en croix latine, dominé par la reine des flèches ajourées. L'architecture du chœur est remarquable par sa sveltesse, singulière par son abside à trois pans, et ses treize chapelles collatérales à deux pans en saillie, avec contrefort central, celles du rond-point en nombre pair. L'édifice est orné de ravissantes sculptures ; les figures assises du comte Conrad et du roi David, les statues de la Vierge, de l'Église et de la Synagogue,et quelques figures d'anges sont à classer parmi les chefs-d'œuvre de l'art chrétien, et celles qui surmontent les arcatures du porche intérieur forment un ensemble des plus gracieux. L'intérieur est enrichi de retables d'autels historiés et de vitraux de la Renaissance.

L. C.

LA PEINTURE RELIGIEUSE EN ITALIE JUSQU'A LA FIN DU XIV[e] SIÈCLE. Leçons professées à l'Université de Nancy, par M.P.PERDRIZET. — In-8°, 52 pp. 2 pl. — Nancy, Imprimerie de l'Est, 1905.

Vasari nous a trop longtemps mystifiés sur les origines de la peinture italienne. Depuis que son histoire a été passée au crible d'une critique savante, guidée par le sens esthétique et aidée de l'analyse technique approfondie, les notions se précisent et les légendes s'en vont. L'esprit de clocher existe en Italie comme en France. On l'appelle le *campanilisme*; il a surtout sévi à Florence, où a régné le *florentinisme*, et Giorgio Vasari est son père.

L'histoire de la peinture italienne ne remontait guère jusqu'ici qu'au XIII[e] siècle ; on la commencera dans l'avenir à *Santa Maria Antica* et au VII[e] siècle, qui est l'époque où les artistes cherchaient en Italie un refuge contre les Iconoclastes. L'art romain n'a jamais péri ; il a donné naissance au style nouveau qui s'accuse au XI[e] siècle dans les fresques de Saint-Urbain de Caffarella et de Sainte-Agnès de Rome.Ghiberti avait parlé avec admiration des œuvres du maître romain,Pietro Cavallieri,dont les fresques grandioses ont été retrouvées il y a six ans à Ste-Cécile au Transtévère. Cavallieri fut un grand maître, dit M.Perdrizet,et l'école romaine du XIII[e] siècle dont il est le nom glorieux,est par ordre de date la première école italienne. Cavallieri ne fut pas

Agréablement écrit, bien documenté, enrichi d'un excellent choix de gravures, qui facilitent l'intelligence du texte, l'ouvrage de M. Sortais est appelé à instruire autant qu'à charmer. Ceux qui se préparent au voyage d'Italie,— et qui n'a rêvé de ce projet, — trouveront dans ce livre une recommandable préparation ; ceux qui connaissent les doux horizons de la Toscane et de l'Ombrie y revivront quelques-unes de leurs meilleures impressions.

Au surplus, nous félicitons notre Éditeur d'avoir ajouté à ses collections de bons livres (des livres d'élite), un volume remarquable par sa belle présentation typographique et par sa riche illustration,qui comprend non seulement de nombreuses reproductions photographiques, mais encore quantité de chromos.

D'aucuns parlent avec dédain du procédé chromolithographique : « Le livre est également orné de quelques chromos,et c'est franchement regret-



Le Christ descendu de la Croix. (Galerie antique et moderne, à Florence.)

table : un tel procédé ne peut donner l'idée de l'œuvre de tels maîtres.» Ainsi s'exprime la *Revue de l'art moderne* de M. J. Comte après avoir fait l'éloge du texte et des vignettes. On voit bien que nos critiques n'envisagent l'illustration du livre qu'au point de vue de la fidélité documentaire. Personne ne prétend rendre par les moyens actuels le merveilleux accent de la palette magique du peintre et ce n'est pas ce que le lecteur cherchera dans les pages enluminées qui enrichissent le livre ; ces chromos plus ou moins réussis (les anges sont relativement bien rendus et fort gracieux) introduisent dans le volume un appoint décoratif très apprécié du public, moins blasé de l'image que nos dilettanti.

LE RETABLE DE BEAUNE, par F. DE MÉLY. — Paris, in-4° de 40 pages, 3 héliog. hors texte, 20 grav. 5 fr. *Gazette des Beaux-Arts.*

Le *Jugement dernier* de l'hôpital de Beaune n'avait jamais encore été publié. M. de Mély, qui s'est attaché à découvrir les signatures des Primitifs, ayant pu montrer aux membres de la



ANGE DE FRA ANGELICO — 1433 — (MUSÉE DE FLORENCE)

Commission au milieu des caractères cryptographiques de l'inscription du vêtement du Christ les deux lettres majuscules IM, a enfin obtenu l'autorisation de reproduire ce retable apparemment l'un des plus précieux joyaux du trésor artistique de la France.

Dans cette page qu'on prétendait avoir été exécutée en une année par Roger Van der Weyden, M. de Mély trouve cinq faits différents et démontre que, commencée en 1443, elle a été terminée vers 1452 seulement ; il pense que la partie centrale signée IM, doit être de Memling. Des rapprochements avec l'œuvre du célèbre peintre montrent la part de vraisemblance de cette supposition nouvelle, que les uns combattent, que les autres admettent, nous le savons, sans que cependant jusqu'ici, aucun critique d'art se soit cru suffisamment armé pour la discuter publiquement.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL.

M. Lefebvre-Pontalis étudie les influences normandes, aux XIe et XIIe siècles, sur les églises du Nord de la France. Elles s'accusent par le pilier cruciforme employé dans les nefs dépourvues de voûtes; et plus tard, dans les églises voûtées, par des faisceaux de quatre colonnes et quatre colonnettes, dont le prototype est à Saint-Pierre de Jumiège (Xe siècle), les galeries de circulation au niveau des fenêtres hautes. Ajoutons encore les portails sous pignon saillant, les clochers en courte pyramide carrée, ornée de boudins aux arêtes, les tours lanternes carrées, tandis que celles du Rhin sont octogonales. M. L. P. disposé, peut-être à tort, à considérer la cathédrale de Tournai comme rhénane, lui attribue ici gratuitement une tour-lanterne octogonale ; les *chonq clotiers* de Tournai sont bien carrés aussi et contrastent également avec les dômes germaniques.

Même analogie dans la décoration. Le petit rectangle divisé en quatre triangles, l'étoile aux quatre raies anguleuses,les chevrons,les losanges, les damiers, foisonnent de part et d'autre. Les chapiteaux godronnés abondent en Normandie, et aussi dans la vallée de l'Oise. Les bâtons brisés se rencontrent rarement au Sud de la Loire ; ils furent importés au XIIe siècle de Normandie dans l'Ile de France; plus on s'éloigne de la Normandie vers la Picardie, plus ils deviennent rares. Le portail d'Andrieu (Calvados) et de Villers St-Paul (Oise),aux archivoltes en frette crénélée et en dent de scie, sont curieux à rapprocher; le second semble une réplique du premier.On trouve de part et d'autre, des pignons réticulés comme ceux de Saint-Étienne de Beauvais et de Trie Château. Les têtes plates ou masques triangulaires qui collent leur bec sur un boudin dans les portails de Normandie apparaissent aussi dans l'Oise et la Somme; les demi-cercles qui se recoupent, caractéristiques du style normand, se sont répandus partout, dans le Nord,en Champagne, en Sicile, en Syrie. La corniche aux petites arcatures, subdivisées en deux cintres, se répandit au XIe siècle, dans le Beauvaisis et le Valais.

L'ornement caractéristique de l'Ile de France, d'après les observations si consciencieuses et si attentives de M. L. P. sont les étoiles ou violettes, dont les quatre branches en relief se détachent sur les bandeaux et les archivoltes, les trous cubiques, le bandeau et chapiteau à feuilles d'acanthe, et le fruit d'arum.

L'école gothique du Nord prit au XIIe siècle un caractère original par l'usage général de la croisée d'ogives et de l'arc en tiers point, la pile cruciforme, le chevet plat, la flèche octogone.

*
* *

M. C. Enlart a affirmé dans son remarquable manuel d'archéologie l'origine anglaise du style flamboyant, M. Anthyme Saint-Paul s'est inscrit en faux contre cette affirmation. M. Enlart ne dépose pas les armes. Nous assistons avec un vif intérêt à cette joute entre nos deux estimés collaborateurs.

M. Enlart insiste ; il fait observer que le style flamboyant se montre en France en 1375 dans la chapelle de St-Jean-Baptiste de la cathédrale d'Amiens [1]: c'est le style du XVe siècle en France. Le style perpendiculaire anglais fait son apparition vers 1340.

Or l'art français du XVe siècle est inspiré, non de ce dernier,mais du style antérieur,nommé *decorated*,et que Sharpe appelle,plus exactement *curvilinear*; et ce dernier contient les éléments du flamboyant, notamment les contrecourbures, la complication des tracés de nervures de voûte, les arcs surbaissés de fenestrages, l'arc à accolade, la flamme avec le soufflet et les mouchettes, le chapiteau en forme de frise annulaire, la base en forme de flacon, la décoration géométrique ou végétale déchiquetée, la pénétration réciproque des moulures. M. E. s'attache à montrer que ces caractères propres de l'architecture française à partir de 1375, abondaient en Angleterre dans la période antérieure.

1. V. G. Durand, *Monogr. de la cathédrale d'Amiens*, t. I, pp. 50 et 482.

La nef de la cathédrale de Lincoln, achevée vers 1287, a des voûtes à liernes et tiercerons ; il en est de même de la cathédrale de Lichfield, bâtie dans la seconde moitié du XIIIe siècle, et de la cathédrale d'Ely (1234-1254), etc. La salle capitulaire de Lincoln (1230) a des voûtes du même type.

L'accolade est une des formes les plus répandues en Angleterre au cours du XIVe siècle depuis 1304 ; l'auteur en multiplie les exemples. On l'a rencontrée à Troyes, dans le portail de St-Urbain à la fin du XIIIe siècle ; mais c'est un fait isolé, sinon discutable ; l'accolade n'est couramment usitée en France qu'à la fin du XIVe siècle.

M. E. trouve la flamme bien caractérisée dans une fenêtre de *Merlon College* à Oxford, qui daterait de 1310, et à la cathédrale de Saint-Albans en 1320, etc. Bientôt soufflets et mouchettes se contournent comme plus tard en France. (Fenêtres du chevet de Selby, de Carlisle et de la façade d'York, clocher et chœur de la collégiale d'York.)

Bref, M. Enlart maintient bravement sa thèse. Peut-être aura-t-il la satisfaction d'obtenir finalement la précieuse adhésion de M. Anthyme St-Paul, qui, à propos de la déviation de l'axe du chœur des églises, montre, dans cette même livraison, tant de bonne grâce à accepter la contradiction de son éminent confrère, M. R. de Lasteyrie ; peut-être aussi ce maître respecté, tient-il en réserve des arguments imprévus, qui seraient accueillis avec le plus vif intérêt.

* * *

Dans la substantielle livraison du *Bulletin monumental* que nous dépouillons, il faut encore signaler une note de M. L. de Farcy sur les entrelacs carolingiens de l'Anjou, et deux études sur des églises romanes.

La première est une monographie succincte de l'église de Saint-Genès de Châteaumeillant (Cher) par M. F. Deshouillères. Nous nous occupions récemment du plan clunisien tel qu'il a dû exister primitivement à Vézelay et à la Charité sur Loire avec ses sept absides orientées : nous avons ici un intéressant exemple de cette magnifique disposition de chevet. L'édifice, qui est de la fin du XIe siècle, se rattache à l'école auvergnate par la voûte en quart de cercle qui surmontait jadis les bas-côtés ; la voûte centrale a fait place à un plafond.

La seconde est une notice de M. René Fayolle sur l'église romano-gothique de Saint-Junien (Haute-Vienne) : plan cruciforme, transept coupant le vaisseau en deux parties égales, chevet plat, toiture unique sur les trois nefs, *clocher* du type de celui d'Uzerche et de Saint-Léonard, malheureusement tronqué, lanterne octogone.

La notice est accompagnée d'un plan terrier, d'une vue de la façade occidentale, et d'une coupe longitudinale ; il faut regretter l'absence d'une coupe transversale ; nous devons deviner que la voûte des collatéraux s'élevait à la naissance du berceau central. Les nefs sont du XIe siècle ; la lanterne de 1150, le transept et la première partie du chœur du XIIe siècle, le chevet de 1230. L'église garde le sarcophage de saint Junien, superbe monument du VIe siècle.

Nous ne sommes pas au bout de notre compte-rendu. Voici une notice du marquis de Fayolle sur les curieuses églises de Saint-Paulien et de Chamalière sur Loire. Nous avons jadis publié le plan de la seconde [1]. Toutes deux ont une large abside avec absidioles rayonnantes, qui embrassent la largeur de la nef unique, à Saint-Paulien, des trois nefs à Chamalière. On est tenté de se demander s'il n'y avait pas primitivement un déambulatoire comme l'a supposé M. Thiollier. — M. de F. pose la question sans la résoudre.

L. C.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST, 1906-1907, t. XIX, fasc. 1-4.

M. E. Firmenich-Richartz (col. 1-10 et pl.) étudie une Vierge du Zélandais Marinus van Reymerswale, qui était exposée à Dusseldorf en 1904 (N° 165). Elle passait sous le nom de Schooreel, mais c'est en réalité une des meilleures œuvres de Reymerswale, peintre de l'école des Metsys, qui jouissait d'un grand renom à l'époque où les romanistes entraînaient l'art flamand dans des voies nouvelles. De cet artiste on connaît surtout le saint Jérôme et le banquier devant son comptoir. La Vierge décrite ici, exécutée avec un soin minutieux des détails et un grand souci de l'expression des figures, montre des rapports très intimes avec l'œuvre de Dürer.

L'abbaye de Prüm avait autrefois de précieux livres miniaturés, dispersés maintenant. Le R. P. Beissel étudie les principaux (*Miniaturen aus Prüm*, col. 11-22 ; 43-54 et 17 fig.).

Voici d'abord le trophonaire, livre de chants liturgiques, conservé à la Bibliothèque Nationale. Ce précieux manuscrit est renseigné dans l'inventaire du trésor de l'abbaye que l'empereur Henri II fit dresser en 1003. Le P. Beissel examine l'iconographie de ses miniatures. Elles sont apparentées aux miniatures de l'école de Ratisbonne. C'est là un fait que l'on peut constater, mais dont on ne trouve pas l'explication dans l'histoire de l'abbaye.

Le polyptyque de l'abbaye, registre des biens

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 70.

et des droits, date du second quart du XIIIe siècle, le cartulaire le précède en date de quelques dizaines d'années. Le premier appartient aux Archives de l'État à Coblence, le second est le *Liber aureus* de la bibliothèque de la ville de Trèves. Il en existe à Coblence une copie du XVe siècle, tandis qu'une copie du polyptyque, datant de la même époque, est conservée à Trèves. Les miniatures des copies traduisent en style gothique les miniatures romanes des originaux. Ces dernières ne valent pas les miniatures exécutées au XIIIe siècle à l'abbaye d'Echternach.

Le missel de Prüm du XIVe siècle contient des miniatures très artistiques et peut être rapproché du bréviaire de l'archevêque de Trèves, Baudouin de Luxembourg, mort en 1354. Mais on peut se demander s'il ne fut pas enluminé par un miniaturiste de Metz ou de Paris, plutôt que par un artiste de l'abbaye même. En tous les cas, par ses nombreux accessoires fantaisistes, tels qu'on les exécutait à cette époque pour les grands seigneurs séculiers, il est l'image de l'esprit moins fervent qui régnait à Prüm à cette époque.

M. A. Kisa avait cru reconnaître saint Jean-Baptiste et Hérodiade dans un tableau du musée Suermondt à Aix-la-Chapelle (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1904, t. XVIII, col. 258 et suiv.). Le R. P. J. Braun (*Maria Magdalena oder Herodias?* col. 24-26) prouve très bien que cette interprétation était gratuite et qu'il s'agit en réalité de saint Jean-Baptiste et de sainte Marie-Madeleine.

M. St. Mattar nous fait connaître le plan primé de l'église en construction de Saint-Paul à Cologne (*Die neue St-Pauluskirche in Köln a. Rh.*, col. 33-42, plan terrier et cinq figures). La nouvelle église s'élèvera sur un square en forme de triangle entouré de belles avenues plantées d'arbres. L'architecte s'est inspiré de ce milieu pour la pondération des masses architecturales. De là cette tour sur plan rectangulaire, s'élevant sur l'entrée du chœur, dont la large silhouette dominera le fond du square. La destination même de l'édifice explique la large nef centrale, les transepts larges et peu saillants, qui seront suffisants pour des cérémonies moins fréquentées, les différents recoins de l'église où la place du mobilier s'indique pour ainsi dire d'elle-même. L'église sera exécutée en un style rhénan du XVe siècle d'une grande pureté.

L'église que la cathédrale actuelle de Cologne a remplacée et dont la fondation remonte au IXe siècle, n'est connue que par de courtes descriptions et peut-être par une miniature du XIe siècle conservée dans le trésor de la cathédrale. M. Max Hasak croit que son emplacement correspond à la grande nef actuelle. En partant de cette donnée il résout quelques problèmes relatifs à la chronologie de la cathédrale (*Die alte Kölner Dom*, col. 55-64 et 1 fig.).

Le même auteur fait connaître la nouvelle église Saint-Boniface à Berlin (*Die neue St-Bonifatiuskirche zu Berlin*, col. 66-70 et 2 fig.). Cet édifice construit en briques est conçu dans le style gothique de l'Allemagne du Nord. L'emplacement occupé par l'église qui est enserrée entre des maisons sur l'alignement d'une rue, a fait adopter une façade à deux tours et avec pignon central. M. Hasak compte faire usage de majoliques pour la décoration intérieure.

M. J. A. Endres décrit une statue fragmentaire qui porte au revers le nom de l'impératrice Agnès (✝ 1077). (*Ein Reliefbild der Kaiserin Agnes im St-Ulrichsmuseum in Regensburg*, col. 71-84 et 2 fig.). C'est un document important pour l'histoire de la sculpture à Ratisbonne et en Allemagne durant le haut moyen âge.

L'église Saint-André de Dusseldorf fut construite durant les années 1622 à 1629 et décorée en 1632 par un stucateur strasbourgeois Jean Kuhn. On s'est demandé à quelles autres églises des Jésuites on peut rattacher sa construction et sa décoration. Le P. J. Braun, S. J., nous apprend (*Die St-Andreaskirche im Düsseldorf, ihre Stuckdekoration und ihre Stellung zu den übrigen rhein. Jesuitenkirchen*, col. 75-94 et 4 fig.) que cette église a été construite sous l'influence du comte palatin Wolfgang Guillaume de Neubourg, prince très épris de la Renaissance italienne. Il ne faut y chercher ni les formes adoptées par les jésuites belges, ni celles qui furent suivies dans les pays rhénans. Le prototype de Saint-André de Düsseldorf est l'église des jésuites à Neubourg.

La décoration en stuc de Saint-André est particulièrement remarquable. Non seulement elle forme un ensemble très harmonieux et elle relève les grandes lignes de l'architecture, mais en même temps son iconographie est claire et remarquable. C'est la représentation bien ordonnée d'une litanie des saints.

M. G. Schönermark recherche les origines du crucifix (*Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen*, col. 97-106 et 4 fig.). D'après lui le dogme de la rédemption fut représenté d'une façon purement symbolique jusqu'à la fin du VIe siècle. Les représentations réalistes du Christ crucifié que l'on trouve avant cette époque n'ont qu'une valeur narrative. C'est seulement après l'abolition de la peine du crucifiement durant le Ve siècle que les éléments réalistes se mêlent aux éléments symboliques pour signifier le dogme de la rédemption.

M. A. Schmid reproduit d'après un incunable imprimé à Ulm en 1583, des gravures sur bois

qui représentent les quinze mystères du Rosaire (*Die ältesten Rosenkranzbilder*, col. 107-110 et 3 fig.). Ce sont les plus anciennes représentations connues de l'espèce.

M. H. Bogner (*Ueber die Emporen in christlichen Kirchen der ersten acht Jahrhunderte*, col. 109-118) fait connaître les églises des huit premiers siècles, rayonnantes ou de forme basilique, qui possédaient des tribunes. Celles-ci servaient — surtout en Orient — de *matroneum*. Parfois elles furent utilisées pour agrandir l'église ou pour offrir à des catégories spéciales de personnes une place réservée. L'auteur aurait pu tirer profit des ouvrages de Strzygowski.

Le R. P. Jos. Braun fait connaître une Vierge, de la fin du XVe siècle, qui reproduit une statuette vénérée datant du XIIIe siècle et conservée à Werl. C'est un exemple de plus de la reproduction de certaines images célèbres (*Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franziskanerkirche zu Werl*, col. 117-122 et 1 fig.).

R. M.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE, 1906, 4me série, t. VII.

Le musée Campana devint, après son acquisition par le gouvernement impérial français, le musée Napoléon III. M. Salomon Reinach a raconté comment cette collection a été dispersée : le catalogue des peintures rédigé en 1862 signalait 646 numéros. 303 de ceux-ci entrèrent au Louvre et, en 1863, 318 tableaux furent repartis entre les musées départementaux. De 1872 à 1876, les départements acquirent encore près de 200 tableaux attribués d'abord au Louvre. Les antiques appartenant à la collection Campana ont également été l'objet de distributions. M. Maurice Besnier recherche maintenant (*La collection de Campana et les musées de province*, pp. 30-51 et 1 pl. ; pp. 423 460 et 5 fig.) quels sont, dans les musées décrits par l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, les objets dont la description renseigne ou permet de reconnaître l'identité avec ceux de la collection dispersée.

Il s'attache ensuite à dépouiller plus minutieusement les collections normandes. Celles-ci avaient été particulièrement favorisées lors des partages. Seulement, les musées départementaux sont si peu organisés, que les recherches ont souvent été difficiles, malgré le concours des conservateurs préposés à leur garde.

L'enquête de M. Besnier prouve que la dispersion de la collection Campana s'est faite sans méthode et est allée jusqu'à l'émiettement. L'auteur se demande si on n'y pourrait porter remède par voie d'échanges et par des groupements régionaux.

Un article de M. Marcel Reymond : *Une façade de Giuliano di San Gallo pour la basilique de San Lorenzo* (pp. 56-78 et 2 fig.) est à signaler spécialement.

On sait que naguère fut institué un concours pour doter d'une façade l'église remarquable construite par Brunelleschi pour Cosme de Médicis. Le concours a prouvé, semble-t-il, que, malgré des combinaisons très habiles, il était impossible à nos modernes de faire revivre l'art du grand architecte toscan du commencement du XVe siècle. En présence de cet insuccès, M. Reymond met en avant, avec une entente parfaite de la renaissance toscane, une thèse qu'adopte aussi M. de Geymüller : la meilleure façade de San Lorenzo sera la plus simple des trois que Giuliano di San Gallo, l'élève du maître et l'architecte de Laurent de Médicis, projeta lors du concours ouvert par Léon X en 1516. Puisqu'on ne peut faire revivre l'art toscan de la première moitié du XVe siècle, il est juste qu'on s'en tienne à un plan bien étudié qui appartient à l'art toscan de la fin de ce siècle, et dont l'auteur développa, en les serrant de près, tous les principes dont Brunelleschi s'inspirait.

M. Reymond établit cette thèse par des arguments qui paraissent péremptoires. Il montre comment San Gallo a conçu son projet avec un goût irréprochable et une logique sans sécheresse, tout en respectant l'œuvre de son maître. Il fait voir comment chaque détail de ce dessin si sobre : l'horizontalisme des lignes, les murs lisses, l'absence de piédestaux, etc. reste bien dans la tradition de Brunelleschi, tout en révélant une évolution de celle-ci.

Un cliché de la maison Alinari prouve que la façade s'adapte bien au monument, mais cette adaptation, en s'écartant du projet dans quelques détails qui paraissent minimes, fait voir par cela même que dans le dessin de San Gallo tout a son importance.

M. Mary Logan-Berenson reconnaît dans une madone du musée du Puy le pinceau de Taddeo di Bartolo et une œuvre apparentée au polyptyque de Pérouse. Elle attribue au peintre siennois quelques autres tableaux conservés en France (*A picture by Taddeo di Bartolo in the Musée Crozatier at Le Puy*, pp. 236-238 et 1 planche.)

Un intéressant récit de voyage par M. Gertrude Lowthian Bell (*Notes on a Journey through Cilicia and Lyaconia*), et un article de M. Paul Manceaux (*Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique*) sont encore inachevés. Nous les analyserons plus tard.

R. M.

M. Louis Hourticq donne dans la *Revue historique* (1906, t. LXXXI, pp. 103-125) un aperçu critique sur les ouvrages relatifs à l'histoire de l'art parus depuis un peu plus d'une année. Il s'attache avant tout aux ouvrages français.

Son article bibliographique est par endroits très intéressant à lire. On y apprend à connaître les principaux progrès récents de la science et l'état de la question de beaucoup de problèmes importants encore débattus.

COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES.

La 3e livraison de l'année 1905 du *Bulletin* contient une notice de M. l'abbé A. d'Agnel sur une châsse en bois sculpté et peint, provenant de l'abbaye de Lérins (XIVe ou XVe s.). Les sujets qui la décorent paraissent se rapporter à la légende de S. Honorat, fondateur de l'abbaye.

M. Gaukler annonce la découverte à Upenna près de Carthage, de deux inscriptions chrétiennes : ce sont les épitaphes de saint Honorius et d'un autre évêque sur des mosaïques tumulaires byzantines, trouvées près de basiliques ou baptistères isolés. La basilique d'Upenna elle-même est l'objet d'une note de M. Robin.

L'église de Saint-Aphrodise, le plus ancien édifice religieux de Béziers, possède un sarcophage antique utilisé comme cuve baptismale : il passe pour avoir renfermé les restes de saint Aphrodise, le premier évêque de cette ville. M. E. Bonnet étudie ce sarcophage qu'il rapporte à l'école provençale.

M. l'abbé A. d'Agnel étudie le trésor de la cathédrale de Marseille ; il reproduit l'intéressant coffret d'ivoire du XIIIe s., qui sert de reliquaire de saint Jean Cassien, et le magnifique reliquaire-châsse achevé en 1596, aux merveilleuses ciselures, qui paraît être une œuvre italienne.

* * *

La première livraison de 1906 contient les communications suivantes à signaler à nos lecteurs.

M. le chanoine Metais a entrepris naguère des fouilles sur l'emplacement de l'église abbatiale de Josaphat près de Chartres, et il y a retrouvé le tombeau de Jean de Salisbury (✠ 1180). Il a pu dater le cénotaphe (premières années du XIIIe siècle) à l'aide des caractères de la flore ornementale (feuillages et fruits d'arum). Malheureusement la statue couchée avait disparu.

L'église elle-même présentait un plan original: déambulatoire avec absidiole de chevet, plus deux chapelles latérales rectangulaires comme à Saint-Philibert de Tournus et à Artonne (Puy-de-Dome).

On sait que M. C. Enlart a entrepris des fouilles sur l'emplacement de l'ancienne cathédrale de Thérouanne, avec le concours de M. F. de Bayenghem. Les vestiges découverts jusqu'ici appartiennent à diverses époques du moyen âge. Des débris gallo-romains ont été employés dans les fondations. Dès le IIIe siècle, les constructeurs du lieu allaient chercher à Marquise près de Boulogne, à 15 kilomètres de distance, des pierres et même des blocs énormes.

La cathédrale, détruite en 1553, ne contenait rien d'antérieur à la reconstruction de 1131 ; de cette époque il restait les cinq absidioles du déambulatoire, à l'instar de Dommartin. — La plantation de certaines bases trahissait en superstructure l'emploi de doubleaux et d'arcs d'ogive selon le style de la transition. Une reprise totale de l'édifice eut lieu au XIIIe siècle. L'abside portait, comme à Arras, sur des colonnes groupées par deux, en pierre de Tournai; au-dessus régnait un triforium en pierre de Marquise, qu'on peut reconstituer. Un précieux tableau conservé à Hampton-Court révèle les proportions de l'édifice.

On sait d'autre part que le transept fut terminé par l'évêque Henri Ier des Murs (✠ 1280), lequel fit faire le riche pavement incrusté et le grand portail. M. Enlart a retrouvé les débris de la claire-voie et de la rose qui la surmontait (XIVe siècle).

Les fouilles (qu'on poursuit) ont déjà fait découvrir la base du maître-autel et de l'autel des reliques au fond du sanctuaire, et quantité de fragments de sculptures.

On n'a que de vagues conjectures sur la date de N.-D. des Dômes à Avignon. M. Labande, qui a déjà pu dater maintes églises de Provence, vient de fixer ce point dans un mémoire très complet : l'église a été bâtie vers 1150 ; le porche a été ajouté vers 1180.

M. L. Maître décrit et date (Xe siècle) la crypte découverte dans le chœur de la cathédrale de Nantes.

CIVILTA CATTOLICA.

Il « Sancta Sanctorum » in Roma e il suo tesoro nuovamente aperto, 1906, t. II, pp. 513-544 et 14 fig. ; 708-730 et 4 fig. ; à suivre.

Quiconque a fait un séjour dans la Ville Éternelle sait combien la petite chapelle du *Sancta Sanctorum*, située sous le même toit que la *Scala Santa*, bien connue des pèlerins, est rigoureusement close. Le Père Fl. Jubaru, S. J. a raconté quelle peine il eut pour pouvoir y pénétrer une première fois en avril 1903 (1). Son entrée fraya

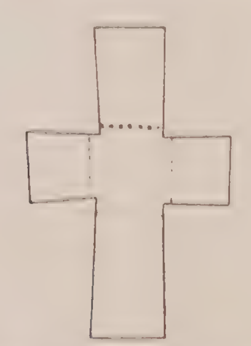
1. *Le chef de sainte Agnès au trésor du « Sancta Sanctorum »*, dans les *Études*, 1905, t. III, pp. 721-731.

la route à un de ses confrères, le Père Grisar, dont la visite, durant l'été 1905, eut un but moins spécial et un heureux résultat pour l'histoire de l'art.

Quoique l'étude dans laquelle le savant historien rend compte de ses découvertes ne soit point terminée, elle nous paraît trop importante pour que nous n'analysions pas dès maintenant les pages qui en ont paru.

L'élégante chapelle actuelle du *Sancta Sanctorum*, en gothique italien du XIIIme siècle, remplace l'oratoire privé des papes dans leur ancien palais du Latran, aujourd'hui disparu. Les reliques et les reliquaires qu'elle possède sont renfermés dans une arche en bois de cyprès, datant du pape Léon III (795 816) et conservée sous l'autel de la chapelle. A lire leur description sommaire, on a l'impression que ce trésor qui contient des objets d'orfèvrerie, des émaux, des ivoires, des tissus, est d'une importance capitale pour le haut moyen âge.

Il en existe peu d'inventaires anciens : le premier en date est de la seconde moitié du XIIe siècle, mais il utilise un document antérieur. Déjà sous Léon X (1513 1521) beaucoup de reliques ne pouvaient plus être identifiées. Depuis ce règne, le trésor, laissé dans un abandon mystérieux à partir du séjour des papes à Avignon, ne fut plus inventorié à nouveau.



Forme du reliquaire de la Sainte Croix.
Mesure 0,27×0,17×0,037.

Les inventaires relatent entre autres les deux croix d'or, encore conservées, que le P. Grisar considère comme les pièces principales du trésor, à la fois pour leur valeur historique et archéologique.

Chacune d'elles est renfermée dans une boîte en argent, ornée de scènes au repoussé et dorées. Les deux boîtes paraissent être au moins en partie, de même style. L'une d'elles est datée par une inscription du règne de Pascal I (817-824).

La première des deux croix présente sur le revers cinq plaques d'émail cloisonné, bordées d'un filigrane granulé et couvrant sur ce côté toute la surface du reliquaire. Sur le devant tout travail d'orfèvrerie a disparu et on ne voit plus qu'une substance noirâtre qui semble recouvrir une croix plus petite placée dans la croix d'or comme dans une gaîne.

L'épaisseur de la croix est couverte, elle aussi, d'émaux, on y distingue des lettres ou des mots que l'on peut lire mais qui ne constituent pas un texte continu.

Ce reliquaire répond bien à la description de celui que le pape Serge I (687-701) trouva dans un recoin de la sacristie de Saint-Pierre et qui renfermait une relique insigne de la vraie Croix. C'est peut-être pour cette même relique que le pape Symmaque (498-514) avait construit près de Saint-Pierre l'oratoire de Sainte-Croix et le reliquaire qui nous occupe est peut-être l'objet en forme de croix que Symmaque fit fabriquer pour y enfermer la relique.

La précieuse parcelle retrouvée par le pape Serge est celle-là même qui, d'après les documents, était vénérée dans les processions pontificales au VIIIe, puis encore au XIIe et au XIIIe siècle et jusqu'à l'époque du séjour des papes à Avignon.

Les plaques émaillées paraissent être des pièces uniques en leur genre : elles représentent sept scènes de la vie du Christ, depuis l'Annonciation jusqu'au Baptême.

Les détails iconographiques : l'emploi multiplié du nimbe et la représentation d'un ange ailé, ne permettent pas de reporter leur origine au delà du Ve siècle. D'autre part le dessin des figures relève de l'antiquité romaine décadente plutôt que du style byzantin. Le P. Grisar vante l'artiste pour son habileté à disposer les cloisons et à graduer les teintes, il ne nous renseigne pas sur les couleurs employées ni sur leur nature translucide ou opaque. La rareté des objets de ce genre ne permet pas de déterminer avec précision leur lieu d'origine ou leur âge. Le P. Grisar attribue les plaques au Ve ou au VIe siècle, sans toutefois prétendre qu'elles ne peuvent être du VIIe ou même du VIIIe.

La face principale de la croix est, comme nous l'avons dit, recouverte d'une substance noirâtre. Ce ne peut être qu'un résidu des onctions répétées que l'on a faites avec du baume sur la relique. Il n'est pas impossible que l'usage de ces onctions, attesté par le *Liber Pontificalis*, dérive de la coutume de répandre du baume et des liqueurs odoriférantes sur les tombes catacombales de parents défunts ou de martyrs de la foi.

La seconde des deux croix est d'un grand intérêt : elle aussi est connue dans l'histoire, car,

surtout à une basse époque du moyen âge, elle a servi de reliquaire et fut vénérée dans les cérémonies pontificales. Les restes de baume qui la recouvrent et qui nuisent à son aspect, en témoignent. Cependant elle ne servit pas de reliquaire dès l'origine. Le P. Grisar y voit plutôt une de ces croix votives que l'on suspendait dans les basiliques.

Les quatre branches, de longueur sensiblement égale (0,255 × 0,243) sont empattées à leur extrémité ; un filigranegranulé constitue leur bordure extérieure. Au milieu des branches court une enfilade de pierreries, séparées par des groupes de perles. L'enfilade est encadrée sur la face principale par une grosse arcature formée par un filet d'or et sur l'envers — car pierreries et perles sont pour la plupart montées à jour — par un émail cloisonné presque disparu, dont les fines cloisons, contournées en volutes, existent encore en partie.

Au centre de la croix se voit un gros cabochon brun et de forme ovale, serti dans une bâte pleine, et auquel correspond à l'envers un médaillon oval rempli autrefois d'une couleur d'émail et encadré, comme l'enfilade de pierreries, par un émail cloisonné que le P. Grisar croit avoir été monochrome.

La croix est ornée au total de dix-sept pierres et de soixante-douze perles. Elle correspond parfaitement à la description d'une croix renseignée par l'inventaire du XIIe siècle, et rappelle les joyaux dont le *Liber Pontificalis* signale la fabrication aux IVe, Ve et VIe siècles. C'est à cette époque et de préférence à la fin du IVe ou Ve siècle, que le P. Grisar est disposé à reporter l'origine de la croix. Cependant, ici encore, la rareté de ces objets et les conditions désavantageuses dans lesquelles l'examen a dû se faire ne permettent pas de rien préciser sur la question d'origine.

(A suivre.) R. M.

REVUE DU CHANT GRÉGORIEN [1].

Cette revue publie un dessin de la crosse abbatiale offerte par souscription au Rme Père Dom Pothier, abbé de Saint-Wandrille.

Cette souscription, ouverte il y a deux ans sur la proposition de M. le chanoine Poivet, était, dans la pensée de ses promoteurs, un témoignage de reconnaissance et de joie à l'égard du vénérable abbé. La reconnaissance de tous les amis du chant de l'Église doit en effet aller surtout à l'illustre et modeste maître à qui, comme l'a déclaré Pie X, « la cause du chant grégorien est grandement redevable » (bref du 14 février 1904). Ses longs et patients travaux et ses leçons ont préparé la restauration grégorienne que vient d'ordonner et d'entreprendre le Souverain Pontife et qu'il a confiée à la direction du savant abbé. Nous apprécions déjà les premiers résultats de cette œuvre importante, et il nous est permis d'entrevoir dans un avenir pas très éloigné les mélodies liturgiques remises partout et uniformément en usage dans leur forme traditionnelle restaurée. De cela se réjouissent tous les amis du vrai chant de l'Église.

La souscription a dépassé en quelques mois le chiffre que ses promoteurs avaient eu en vue, et elle s'est élevée à 1657 fr. 60.

La crosse abbatiale offerte à Dom Pothier vient d'être exécutée dans les ateliers de la maison Biais frères et Cie. Elle est entièrement en argent doré.

Dans la volute est représentée la Vierge de Fontenelle ou de Saint-Wandrille. Le corbin est émaillé grand feu dans les tons bleus et verts des émaux du XVe siècle. Sous l'attache du corbin se trouve la devise « *Secus decursus aquarum* ».

Au-dessus du nœud figurent, gravés à l'eau-forte sur fond noirci, saint Wandrille et saint Joseph. Au-dessous du nœud, saint Grégoire le Grand et saint Benoît, accostés du corbeau du saint fondateur.

Sur le nœud sont représentées en émail grand feu les armes de saint Wandrille et de Dom Pothier, séparées par les bustes de sainte Hildegarde et de sainte Gertrude en vieil argent, gravés à l'eau-forte et nimbés d'or. Autour du nœud se déroule avec neumes, en émail grand feu, la phrase « *Tota pulchra es o Maria.* »

Comme on le voit, tout se réunit dans cette œuvre d'art pour en faire comme un résumé fidèle de la vie monastique et grégorienne de Dom Pothier, de ses affections et de ses travaux.

1. Mensuel. Prix de l'abonnement : 3 fr. 50. Grand séminaire, 1, Rue du Vieux-Temple à Grenoble.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bayard (E.). — LES ARTS ET LEUR TECHNIQUE. — In-8°, 276 pp. Paris, Delagrave.

Beau (S.). — L'ARCHITECTURE ET LA CONSTRUCTION DANS LE BLÉSOIS. — In-8°, 24 pp. avec grav. Lyon, imp. Waltener & Cie.

Begule (L.). — LES INCRUSTATIONS DÉCORATIVES DES CATHÉDRALES DE LYON ET DE VIENNE. — In-4°, 104 pp., 12 pl. et fig. Lyon, 1905.

Bertaux (E.). — ROME. DE L'ÈRE DES CATACOMBES A L'AVÈNEMENT DE JULES II. — DE L'AVÈNEMENT DE JULES II A NOS JOURS. — In-8°, 175 pp. Paris, Renaud, 1905.

Cappe de Baillon. — LA PORTE D'AIRE, A FERNES EN ARTOIS. — Arras, 1905.

Chevalier (E.). — GUIDE DE L'ABBAYE DE BONPORT. — In-8°, 92 pp. avec fig. et plan. Pont-de-l'Arche, imp. Claude frères. 1 fr.

* COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES.

Corberon (G.). — AUXERRE : sa cathédrale, ses monuments. Guide du touriste. — In-18 jésus, 96 pp. avec 23 grav. Auxerre, imp. Lanier.

de Farcy (L.). — MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS, t. II. LES IMMEUBLES PAR DESTINATION. — In-4°, 334 pp., 71 pl. Angers, 1905.

* L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE NIMES, BASILIQUE-CATHÉDRALE. — In-8° de 105 pp., 7 pl. Nîmes, Debroux, 1906.

* de la Croix S. J. (Le P. C.). — LES ORIGINES DES ANCIENS MONUMENTS DE POITIERS ET CELLES DE SON PALAIS DE JUSTICE ET DE SON DONJON. — In-8° de 87 pp. Poitiers, Blais et Roy, 1906.

Delisle (L.). — LES HEURES DE BLANCHE DE FRANCE, DUCHESSE D'ORLÉANS. — In-8°, 55 pp. et facsimilés, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

de Loisne (Comte). — ÉTAT DES BATIMENTS DE L'ABBAYE DE VIVIER-LEZ-ARRAS EN 1745. — Arras, 1904.

* de Mély (F.). — LE RETABLE DE BEAUNE. *(Gazette des Beaux-Arts).* — In-4° de 40 pp., 3 héliog. hors texte, 20 grav. Paris. Prix : 5 fr.

du Berry (M.). — LA DENTELLE. HISTORIQUE DE LA DENTELLE A TRAVERS LES AGES ET LES PAYS. — In-8°, Garnier, frères, Paris.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Allemagne.

Bernoulli (R.). — DIE ROMANISCHE PORTAL-ARCHITEKTUR IN DER PROVENCE. — In-8°, mit 29 Abbildgn. Heiz-Strasbourg.

Born (F.). — DIE BILDERSCHNEIDER. — 88 pp., 17 planches. — Munster in Westfalien, Coppenrath.

* Bour (R.-S.). — DIE BEINHEAUSER LOTHRINGENS. — Buchdruckerei der Lothringer Zeitung G. m. C. m., Metz, 1906.

de Waal (A.). — DIE APOSTELGFRUFT AD CATACUMBAS AN DER VIA APPIA. — 144 pp., 3 pl. Herder, Fribourg in Brisgau. Prix : 6 M.

Le même. — ROMA SACRA. DIE EWIGE STADT IN IHREN CHRISTLICHEN DENKMALEN UND ERINNERUNGEN ALTER UND NEUER ZEIT. — Munich, 1905.

Gurlitt (C.). — HISTORISCHE STAEDTBILDER. — VII Breslau. — Berlin, Wasmuth.

Heidrich (E.). — GESCHICHTE DES DURERSCHEN MARIENBILDES. — Leipzig. Hiersemann.

Hymans (H.). — BELGISCHE KUNST DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS. — In-8°, 253 pp. Leipzig, Seeman.

* Kempfer (F.) et Schuster. — DAS FREIBURGER MUNSTER, EIN FUHRER FUR EINHEIMISCHE UND FREMDE. — In 12 de 232 pp. richement illustié. Fribourg, Herder, 1906.

Lippman (Fr.). — DESSINS DE MAÎTRES ANCIENS DU CABINET DES ESTAMPES DE BERLIN. — Berlin, Groti, 1905-1906.

Ludorff (A.) and Vogeler (D.). — DIE BAU- UND KUNSTDENKMAELER VON WESTFALEN : KREIS-TOEST. — 178 pp., 715 illustrations. Munster, Schöningh.

Möhler (A.). — DIE GRIECHISCHE, ROEMISCHE UND ALT CHRISTLICH LATEINISCHE MUSIK. — Herder, Fribourg in Brisgau. Prix : 5 M.

Mohrmann (K.) and Tichwede (F.). — GERMANISCHE FRÜHKUNST. — Part 1. Leipzig. Tauchnitz.

Petkowie (W.). — EIN FRUHCHRISTLICHES ELFENBEINRELIEF IM NATIONAL MUSEUM ZU MUNCHEN. — Halle, 1905.

Riehl (B.). — INTERNATIONALE UND NATIONALE ZEUGE IN DER ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN KUNST. — G. Franz, Munchen, 1906.

Schnürer (G.). — FRANZ VON ASSISI. S. FRANÇOIS D'ASSISE. — In-8°, 136 pp., 73 fig. *Kirchheimsche Verlagsbuchhandlung.* Munich, 1905, Prix : 4 M.

Seinrau (Dr). — VENEDIG. *(Collection des Modernes Cicerons).* — In-16. 332 pp., 137 fig. 4 pl. Stuttgart. *Union Deutsche Verlagsgesellschaft,* 1905. Prix : 4 M. 5

Speltz (A.) — Das romanische u. gotische Ornament. — Gr. in-8°, Hessling-Beklin.

Strygowski. — Die christliche Kunst in einige Museen des Balkan. (*Oesterr. Rundschau*), 1905.

Wagner (E.). — Ueber Museen und ueber die Groszherzoglichen Staatssammlungen fuer Altertums und Volkerkunde in Karlsruhe. — In-8°, Karlsruhe, Altertumsverein, Pr. o Pf. 60

Wittig (J.). — Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom. — Herder, Fribourg in Brisgau, Pr. 15 M.

Angleterre, Etats-Unis d'Amérique.

Amelung (W.). and Holtzinger (H.). — The Museums and Ruins of Rome. — 2 vol. London, Duckworth, 10 s. net.

Brown (G.). — The care of ancient Monuments. — In-8°, Cambridge, University Press, 1905. Broch. Pr. 7,60 sh.

Crepps (W.-J.). — Old English Plate. — 9th. edition. 131 illustrations avec 2600 fac-simili. London, Murray.

Lowrie (W.). — Monuments of the early Church : A handbook of Christian Archeology. — Macmillan Company 64-66 fifth Avenue, New-York. Prix : 1 d. 55.

Miltoun (J.). — The Cathedrals and Churches of the Rhine. — London, Brumly, Johnton, 6 s. net.

Potter (M.-K.) — The Art of the Venice Academy, containing a brief history of the building and of its collection of paintings, as well as descriptions and criticisms of many of the principal pictures and their artists. — 48 plates and plan. London-Bell, 6 s.

Italie.

Angellini-Rotan (G.). — Spoleto e dintorni. — Spoleto, Parello, 1905.

Comune di Venezia. — In-4°. Ferrari, Venezia, 1905. Prix : 4 lire.

Munoz (A.). — Le origine dell'arte bizantina (*Fanfulla della Dominica*). Rome, mars 1905

Varallo. — Il chiostro di Santa-Maria delle Grazie in Varalla. — In-4°, 32 p. Miglio, Novare, 1905.

Espagne.

* Cabello y Lapiedra (L.-M.). — La catédrale de Ciudad Rodrigo. — In-8° illustré de 30 pp. Barcelonne, 1899.

* Le même. — La capilla del relator o del oidor de Santa Maria la Mayor en la Ciudad de Alcala de Henares. — In-8° illustré de 36 pp. Madrid, 1905.

Fierens-Gevaert (H.). — Traduction de Cabello y Lapiedra (L.). — Nuevos estudios aurea del Arte contemporaneo — Madrid, Fernando Fé, Carrera de San Jeronimo, 2.

* Lamperez y Romea (V.). — El real monasterio de fitero en Navarra.

Suède-Norvège.

* Lorenzen (V.) et Braestrup (C.). — Vor freu kirke og hospitalet i Aarhus. — Bayers, Albert, éditeur à Christiania, 1906.

Oppermann (T.). — Kunsten i Danmark under Frederik V og Christian VII. — In-4°, Kopenhagen.

Belgique-Hollande.

* Delescluze (L'abbé G.). — La coloration enseignée a l'École d'art industriel. — Broch. Bruxelles, de Meester, 1906.

Destrée (J.). — De la restauration de l'industrie de la Tapisserie de haute-lisse en Belgique. — 56 pp., 1 illustration, Louvain, Claes.

Errera (Is.). — Catalogue des broderies anciennes a Bruxelles. — In-8°, V-64 pp., 9 fig. et 20 pl. Bruxelles, Lamartine, 1905.

Pholien (Fl.). — La céramique au pays de Liége. — Liége, Rénard, 1906.

* Schaepman (Dr J.-A.). — De Sint-Nicolaaskerk van Jutfaas. Een dorpskerk als bouwwerk beschreven, en met het oog op haar versiering, nader verklaard door G.-W. van Heukelum. — In-8° de 76 pp., 12 pl. Utrecht, 1906. Prix : 1 fr. 75.

* Soil (E.-J.). — Dégagement de la cathédrale de Tournai. État de la question en avril 1906. — Broch. illustrée. Tournai, Casterman, 1906.

Soil (E.). — La Belgique depuis 1830 au point de vue de l'archéologie. — Broch. Anvers, Van Hille, 1905.

Le même. — Une note d'art dans la vie. — Broch. Anvers, de Backer, 1905.

Le même. — L'art de bronze et de cuivre a Tournai. — Broch. Namur, Wesmael, 1904.

* Sortais (Gast.). — Fra Angelico et Benozzo Gozzoli. *Le maître et l'élève.* — Gr. in-8° de 275 pp., illustré de 5 chromolithogravures et de 48 photogravures. Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges. Prix : 10 fr.

Chronique. SOMMAIRE : JUBILÉ DE L'ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE. — MONUMENTS ANCIENS : Suresnes, Narbonne, Paris, Tournai. — ŒUVRES NOUVELLES : Ypres, Brooklyn. — VARIA.

Jubilé de l'Ecole Saint-Luc de Liége.



LE 5 août dernier a été célébré le vingt-cinquième anniversaire de l'école Saint-Luc de Liége, d'abord par un office solennel à Saint-Paul, dans cette belle cathédrale, incarnation symbolique de l'art chrétien si svelte, si harmonieux, si fier, si original, art rétabli et propagé par les écoles Saint-Luc.

Non point que ces écoles veulent confiner l'art dans la froide reproduction d'un passé mort. L'ignorance seule peut s'imaginer qu'elles n'entendent cultiver que l'art religieux et l'art gothique immuablement conservé tel que l'ont pratiqué nos ancêtres. Il n'est pas, au contraire, un progrès, ou quelqu'un des matériaux modernes, que cet art ne puisse s'assimiler. Il n'est point de besoin des temps nouveaux, en matière de construction surtout, auquel il ne soit capable de satisfaire. Mais ce sont les principes de nos vieux maîtres ès arts, qu'on entend appliquer afin de répondre aux exigences du jour.

Voilà ce qu'ont compris, et les artistes par l'étude qu'ils ont faite de ces principes, et la foule, d'instinct, en admirant, après un premier moment de surprise peut-être, les résultats obtenus par le renouveau de cette école traditionnelle. Voilà d'où sont venus ces succès croissants, dont les maîtres, les élèves anciens ou actuels de Saint-Luc et leurs amis, toujours plus nombreux, remerciaient Dieu sous les nefs de Saint-Paul.

Plus tard la plupart se retrouvaient dans l'école des Frères de la rue de la Loi.

Au nom des anciens élèves, un d'entre eux, M. Deshaye, a remercié en quelques mots, le prélat, le ministre, les assistants : il rappelle que M. Francotte a été des fondateurs de l'institution et n'a depuis lors, simple fidèle et généreux ami des beaux-arts, ou ministre du gouvernement, cessé de témoigner à l'œuvre un affectueux et pratique intérêt. Il dit aussi quels encouragements précieux Mgr Rutten, coadjuteur, puis continuateur si dévoué de Mgr Doutreloux, a toujours réservé à l'école.

C'est le ministre qui répond d'abord :

Il ne peut se retenir d'entendre avec quelque orgueil, rappeler qu'il a pris part à la fondation de l'école liégeoise qu'il n'a cessé d'aimer.

« Nous allons inaugurer, dit-il une exposition que nous n'avons pas vue encore ; mais nous savons assez ce qu'ont enseigné les maîtres, et comment les élèves ont accoutumé de répondre à cet enseignement, pour n'avoir à y porter que notre admiration.

« Comment en serait-il autrement ? Tout autour de nous, le trouble règne dans les arts, dans les métiers d'art, laissés sans principes et sans direction. Au milieu de ces désordres, les écoles Saint-Luc ont repris le culte du pur dessin, se sont remises à étudier les œuvres les plus complètes, les plus achevées de l'art de nos pères, non pour se renfermer dans une imitation servile, mais pour en pénétrer les lois essentielles, pour en dégager les principes, et en tirer des applications nouvelles. Si nous devons voir un jour se constituer un art caractéristique propre au XX[e] siècle, c'est sur ces lois éternelles de beauté, de force, d'harmonie qu'il se constituera.

« Mais ce n'est pas dans le domaine esthétique seulement que sont méconnues les lois, les règles élémentaires les plus nécessaires. Ce désordre croît dans la société même où l'on s'acharne à poursuivre, à étendre autour de nous la guerre des classes. Eh bien, les écoles Saint-Luc sont, à cet égard encore, des écoles de paix et d'harmonie fraternelle.

« Aussi, j'éprouve le plus vif plaisir à vous voir, anciens et nouveaux élèves unis dans une fidélité, une bonne volonté communes, rétablir entre vous quelque chose des liens puissants qui ont fait la force et l'utilité sociale des corporations d'autrefois. J'aime à voir se grouper autour de vous les sympathies que vous manifestent tant d'amis. A ces amis, aux élèves anciens, aux élèves d'aujourd'hui, aux chers Frères toujours inlassables dans le dévouement et l'abnégation, toutes mes félicitations pour le passé, tous mes souhaits de prospérité pour l'avenir. Allons à cet avenir, dans les mêmes affections, la même fidélité, les mêmes enthousiasmes et les mêmes espérances ! »

On applaudit à ces paroles, et celles de Monseigneur l'Évêque furent aussi chaleureusement accueillies.

« Celui-ci, dit-il, a été heureux d'entendre rappeler l'attachement qu'avait pour Saint-Luc, son vénéré prédécesseur, attachement dont il s'honore d'avoir paternellement hérité. Aussi apporte-t-il son assentiment cordial et reconnaissant à tout ce que vient de dire si bien M. le ministre, et s'applaudit-il avec lui des progrès constatés pour les vingt-cinq ans écoulés, et du succès de la fête de ce jour.

Un seul regret — qui ne durera pas sans doute — se mêle à cette joie : les locaux où nous allons visiter l'Exposition, et où se donnent les leçons des chers Frères, ont été agrandis à diverses reprises, au cours des vingt-cinq ans écoulés, mais voilà des années aussi que leur insuffisance s'aggrave. Il faut une nouvelle et plus vaste maison à l'école !

Dès qu'on m'en a montré la nécessité, je me suis engagé à seconder de mon mieux les chers Frères. Je ne puis douter que, suivant l'exemple de leur dévouement, de nombreux amis les aideront à mener cette œuvre de rénovation à bonne fin. Je sais tout ce qu'on peut attendre du Comité de patronage présidé par M, le comte de Geloes ; aussi, je ne m'avancerai pas trop en affirmant que, bientôt, à la célébration du XXV[e] anniversaire de l'école, pourra succéder celle de l'inauguration de son nouvel hôtel.

Aujourd'hui déjà, Saint-Luc réunit plus de quatre cents élèves à Liége. Mais combien frappent à ses portes et ne peuvent être reçus ! Le contingent de ses disciples est plus nombreux dans d'autres villes. Liége ne peut rester en arrière : il faut arriver à en admettre un millier !

C'est ce que j'ai demandé à Dieu, dans l'office de ce matin. En assistant à cette messe d'actions de grâces, vous couronniez cette période de vingt-cinq ans par la manifestation d'une juste reconnaissance ; vous n'auriez pu mieux ouvrir aussi une nouvelle période de succès. Cet acte de foi vous aura valu les bénédictions célestes. Qu'elles continuent de descendre sur cette maison, et sur tous ceux qui y feront, ou aideront à y faire le bien... »

***

C'est ensuite dans les locaux de l'exposition, que le cher Frère directeur, et M. le comte de Geloes, dirigent la visite de l'évêque, du ministre et de la foule d'amis qui les suit.

Impossible de donner le détail de cet ensemble d'œuvres d'anciens élèves, peintres, sculpteurs, orfèvres, ébénistes ou décorateurs, déjà bien connus par leurs travaux, et d'études, croquis, copies, plans variés et minutieusement détaillés, pièces de concours, etc.

Au banquet qui suivit M. Francotte porta le toast au Pape et au Roi ; et M. A. Poncelet, aux éminents protecteurs de l'école, Monseigneur l'Évêque, Mgr Schoolmeesters, le Ministre du travail, aux anciens directeurs de cette école : Frère Marius Pierre, et le regretté Frère Marusin, au directeur actuel Frère Auguste, au comte de Geloes, président du Comité.

Monuments anciens.



URESNES. — On démolit en ce moment la vieille église, qui, instaurée au X[e] siècle, avait été reconstruite au XV[e] siècle, et qui menaçait ruine. Elle n'était pas classée comme monument historique, et personne ne s'est soucié de consolider et restaurer le vieil édifice. Les tableaux qui l'ornaient, et dont le plus remarquable était une copie du *Christ* de Philippe de Champaigne, du Louvre, ont été déposés dans une salle de l'hôtel-de-ville.

***

Narbonne. — La voûte de l'ancienne église de Lamourguier, reste d'une ancienne abbaye de bénédictins fondée au XI[e] siècle, reconstituée à la fin du XII[e] siècle et curieuse pour son style roman-ogival, où l'on avait déposé, il y a quelques années, une inestimable collection de débris lapidaires romains provenant de la démolition, en 1872, des anciens remparts de la cité, s'est effondrée sur une longueur d'environ huit mètres. En raison de l'état de vétusté du monument, on craint qu'on ne soit obligé de le démolir entièrement.

***

Paris. — Le maître-autel de la cathédrale de Saint-Pierre de la Martinique étant sorti intact de la catastrophe du Mont Pelé, a été envoyé à Paris et adressé au ministre des Colonies. Ce maître-autel, tout en marbre blanc, œuvre très curieuse de l'architecture de la fin du XVII[e] siècle, va être donné au musée de Cluny, où il sera prochainement installé dans le jardin du Palais des Thermes.

***

Tournai. — Nous apprenons que M. le ministre de la Justice a émis l'avis que « le dégagement complet de la cathédrale s'impose ». Il a déclaré que l'État interviendrait dans la dépense jusqu'à concurrence d'un tiers. Le coût de l'expropriation des treize maisons, qui restent à démolir dans le haut de la rue des Chapeliers, étant évalué à 600,000 francs, la dépense qui incomberait à la ville de Tournai serait donc de 400,000 francs. Toutefois il est permis d'escompter également l'intervention de la Province pour ce travail qui est dans les vœux de tous.

Œuvres nouvelles.



E *Journal d'Ypres* consacre un élogieux article aux vitraux peints de la chapelle du Saint-Sacrement en l'église Saint-Martin. Ces vitraux sortent des ateliers de M. Joseph Casier, de Gand, continuateur de l'atelier si justement renommé de M. Verhaegen et de M. le baron Bethune.

La destination de la chapelle imposait à l'artiste le choix d'un thème en rapport avec la Sainte-Eucharistie.

Les quatre vitraux déjà placés ont littéralement transfiguré la chapelle : par l'heureuse harmonie des teintes leur vue d'ensemble est vraiment imposante. Lorsque le grand vitrail du fond aura complété l'œuvre, l'effet sera saisissant.

***

Les catholiques de Brooklyn, dont le dernier recensement porte le nombre à 500,000, ont décidé de doter leur ville d'une cathédrale somptueuse.

L'édifice s'élèvera sur un plateau connu sous le nom de Crow Hill. L'emplacement a été acquis au prix de 1,300,000 francs.

Les architectes les plus renommés de Brooklyn ont été chargés de préparer les plans de la nouvelle cathédrale dont on porte le coût à environ 25 millions de francs. Ce sera la reproduction aussi exacte que possible de la cathédrale de

Rouen, l'une des plus célèbres merveilles d'architecture du monde entier. Le catholicisme fait des progrès considérables aux États-Unis.

Varia.



NE Vierge de l'école bourguignonne perdue pour la France. — La mode du jour est aux œuvres de la sculpture médiévale française, et les marchands raflent tout ce qu'ont épargné les révolutions de la politique et du goût, celles-ci à peine moins meurtrières que celles-là. Ces commerçants se défendent d'opérer dans les églises; du reste, elles ont été mises autrefois en coupe réglée, et il fut un temps où clergé, conseils de fabrique, municipalités laissaient enlever les plus précieux trésors de l'art religieux insuffisamment protégés par les lois.

On m'assure qu'il n'en est plus de même aujourd'hui et même depuis nombre d'années. Je le crois : d'une part, il restait bien peu d'objets enviables dans les édifices religieux : puis, la législation est devenue si sévère que l'on jouerait gros jeu. D'ailleurs, tout ce qui a une véritable valeur artistique est signalé, inventorié par les sociétés locales d'archéologie, sans compter que le meilleur du meilleur est classé comme monuments historiques. Enfin, je suis heureux d'avoir à déclarer que le clergé apprécie mieux la valeur des épaves de ce passé naguère méprisé ou tout au moins méconnu.

Mais il existe en France, délaissés dans des chapelles désaffectées ou dans des maisons particulières, nombre de morceaux précieux, plus ou moins mutilés, parfois d'une grande valeur. Un fait bien connu aussi, c'est que, pendant la Révolution, les habitants des terres abbatiales se ruèrent sur les édifices nationalisés, moins pour les dévaster que pour faire trophées de maints morceaux de décoration artistique. Il en fut de même pour les châteaux : et les marchands le savent bien ; aussi est-ce dans les communes où il y eut autrefois, soit des abbayes, soit de grandes demeures seigneuriales, qu'ils ont fait et font encore leurs meilleures affaires.

Et ils réussissent là où échouera le simple amateur : à celui-ci l'habitant oppose invariablement un visage fermé et muet. J'ai vu vendre à un brocanteur un objet dont on avait refusé le double à un monsieur.

Depuis quelques années les magasins des marchands dijonnais regorgent de saints, de saintes, de Vierges, de Trinités, de donateurs en pierre ou en bois. Beaucoup sont mutilés ; mais pourquoi n'accorderait-on pas aux produits de notre art national le même privilège qu'à ceux de l'antiquité ; c'est-à-dire de se présenter et d'être accueillis dans les musées à l'état de fragments plus ou moins incomplets ? Je ne nommerai pas le brocanteur, chez qui, pour la première et la dernière fois — la caisse d'emballage était prête à destination de New-York — j'ai vu le beau groupe en pierre dont je vais entretenir les lecteurs du *Journal des Arts*. Je ne chercherai pas davantage à soulever le voile qui couvre encore le mystère de l'origine, et me contente de dire que ce morceau doit provenir des environs de Pontailler-sur-Saône, arrondissement de Dijon.

Il s'agit d'une Vierge, petite nature, assise et portant l'enfant Jésus sur le bras gauche, tandis que la main droite serrait une tige fleurie qui a disparu, mais dont la trace est encore visible. L'enfant tient un livre ; la mère a pour siège un banc ou escabeau feint de menuiserie à arcatures trilobées, avec embasement et corniche feuillagés, et sur lequel est posé un coussin.

Le groupe, achevé sur toutes ses faces, était certainement isolé, du moins détaché de la muraille ou du fût d'une colonne, et placé environ à deux mètres du pavé, peut-être en arrière d'un autel. Des traces de polychromie et de dorure sont encore apparentes, mais la pierre, d'un grain très fin, n'a jamais été souillée par un badigeon adventice et a reçu du temps une patine bise d'une grande douceur, qui, loin de l'abolir, fait ressortir le modelé. La conservation générale et épidermique est satisfaisante ; il manque seulement quelques phalanges aux doigts et des fleurons à la couronne.

Ce qui nous frappe tout d'abord dans ce beau morceau, c'est que, tout en demeurant rythmées et graves, les lignes n'ont pas le caractère monumental de tant de vierges bourguignonnes et autres. Celles-ci, qu'elles se rencontrent aux tympans et trumeaux des églises ou dans les niches creusées parmi les vieux logis, ont une pose hiératique et abstraite. Debout ou assises, elles se présentent aux respects, à la vénération des hommes, ce sont plutôt des êtres supra-humains que des mères. Il y a cependant quelques exceptions ; ainsi, à la Porte dorée de la cathédrale d'Amiens, la Vierge debout de la fin du XIIIe siècle, nous apparaît comme une mère qui regarde son enfant et lui sourit : il en est de même au portail de l'église, à la chartreuse de Dijon: la Vierge, œuvre probable, mais non certaine de Hennequin ou Jehan de Marville, le prédécesseur, le maître de Claus Sluter, mire ses yeux dans ceux de son fils, sans qu'aucun sourire illumine ses traits graves. L'une et l'autre, surtout la seconde, sont plus grandes dames, moins familières que la Vierge assise, dont je m'efforce de donner ici, par la plume, une image. Dans celle-ci, l'artiste a voulu, je crois, et il y a réussi, nous montrer une Mère heureuse, et je pense aux Vierges nobles et souriantes de l'école lombarde. Jamais Raphaël notons-le, n'a mis le sourire aux lèvres de ses madones, pas même dans la *Vierge à la chaise*, la plus maternelle de toutes. Dans la *Sainte Famille* du Louvre, si Jésus se jette dans les bras tendus de sa mère, celle-ci s'incline comme avec vénération vers l'Enfant-Dieu et ne se permet pas la familiarité du sourire.

La *Vierge de Saint-Sixte*, à Dresde, est le type suprême de ces madones glorieuses qui provoquent le respect et l'admiration plus que l'émotion humaine.

Dans le groupe auquel je reviens, l'enfant tout frisé n'est pas le baby impersonnel et assez insignifiant que l'on rencontre partout dans l'art des XIVe et XVe siècles; il a un caractère très individuel, et on le peut considérer comme un portrait. Ainsi en est-il de la Vierge qui, avec un rien d'idéalisation, offre le type du temps. Quant au geste par lequel, légèrement appuyée sur le bras droit replié, elle soutient le poids de l'enfant, il me paraît d'une vérité, d'un équilibre parfaits ; cette pondération des efforts contraires est la nature même.

A demi conventionnelles, à demi réelles, les draperies sont traitées avec une science, une largeur que l'on ne saurait trop louer ; aucune abondance de détails, d'ailleurs, point d'orfrois ni de broderies, mais l'artiste a su obtenir des effets excellents par un travail approprié dans les tissus variés de la robe et du voile. Sous les vêtements le corps se devine sans accentuation comme sans abolissement des formes. Enfin, les mains et les chevelures sont traitées de main de maître ; tout ici révèle le ciseau non d'un praticien habile, mais d'un véritable artiste.

En écrivant cet article, je suis obsédé par une idée, un souvenir fugitif ; peut-être s'agit-il d'une trahison de mémoire, mais enfin, voici. Il me semble avoir vu, en original ou en reproduction par l'image, un groupe en ivoire, qui rappelle le groupe décrit. Et, en vérité, en faisant la part des conditions particulières qu'imposent les dimensions naturelles et les matières employées, je retrouve ici le type agrandi jusqu'à la sculpture monumentale, sans cesser d'être familière et intime, d'un de ces ivoires qu'a

produits si beaux et en si grand nombre, l'art français des XIVe et XVe siècles.

Quoi qu'il en soit, nous avons ici un morceau de premier ordre et d'un accent bien supérieur à cette grâce facile et un peu moutonnière de maintes Vierges de la même époque. Et je n'excepte pas celle qui, de sa niche trilobée et fleurie de la rue Porte-aux-Lions, à Dijon, a passé au Louvre, où, mise au niveau du regard, privée de l'entourage architectural fait pour elle et pour lequel elle était faite, elle n'est plus aujourd'hui qu'un objet secondaire de musée.

Deux questions se posent présentement : à quelle époque précise, à quelle école doit-on reporter le groupe décrit ? Pour moi et pour d'autres juges dont l'autorité passe de beaucoup la mienne, c'est une œuvre au plus tôt de 1340 ; le style général, celui des ornements architecturaux, ne laissent aucune place au doute. Il y a même dans l'ensemble, dans les draperies, surtout dans les plissements du voile, une manière qui rappelle le bel art de la fin du XIIIe siècle, alors qu'apparaît le naturalisme dans la représentation de la figure humaine. Mais nous sommes encore loin de cette école de la Chartreuse et de Claus Sluter, qui fera faire un pas de géant à l'art renouvelé et entré pour longtemps dans les voies de la vérité particulière. Ce premier point me paraît acquis, le second est d'une solution moins facile.

On a longtemps admis que l'art français des XIVe et XVe siècles était exclusivement d'origine flamande. Il se serait produit alors une migration générale d'artistes venus des Pays-Bas en France, et qui, à la sculpture admirable mais plutôt abstraite du XIIIe auraient substitué le principe de l'individualisme et du portrait. Cette théorie est moins en faveur aujourd'hui ; on a revendiqué, affirmé les droits de notre école nationale non seulement dans la sculpture, mais encore dans la peinture. Naguère, on faisait tout flamand l'art français ; pour un peu on ferait maintenant tout français l'art flamand.

La vérité est, je crois, qu'il y eut alors une affirmation de plus de ce principe que j'appellerais volontiers le parallélisme. On voit, en effet, par l'action de facteurs généraux, un peu mystérieux, les mêmes faits se produire sur des points éloignés, et sans qu'il y ait des signes appréciables de pénétration réciproque. L'évolution qui à la fin du XIIIe siècle, porta l'art français au naturalisme, a-t-elle son point de départ dans le nord ? Je ne le pense pas. La France qui avait produit l'imagerie en multitude de nos cathédrales, loin d'avoir des leçons à recevoir, en donnait plutôt. Ses architectes, nous en avons des preuves sans nombre, allaient porter au loin l'art et le goût français ; la cathédrale suédoise d'Upsal est d'un architecte de l'Ile de France, Robert de Bonneuil ; Villard de Honnecourt, après avoir construit la cathédrale aujourd'hui détruite, hélas ! de Cambrai, est appelé en Hongrie, d'autres disent aussi en Bohême. En Espagne, la belle cathédrale de Gérone, et ce n'est pas la seule, est l'œuvre d'un Français. Et dans un temps où sans être tout, le « maître de l'œuvre » avait cependant la haute main sur l'édifice entier, structure et décor, les deux choses étant à la vérité inséparables, l'art sculptural français pénétrait partout à la suite de nos architectes. Ainsi l'imagerie de la cathédrale du Bamberg, dans la Haute-Franconie, est toute française. L'évolution vers le naturalisme s'est produite par une loi naturelle, de même que dans l'art hellénique Lisyppe succède à Phidias et à Praxitèle. Que plus tard, il y ait eu entre les Pays-Bas et la France proprement dite, des échanges attestés par la migration des noms flamands, cela est hors de doute. Mais la France n'avait pas attendu les enseignements venus du nord pour atteindre à la vérité particulière ; la statuaire de Reims, notamment les groupes de la *Visitation* et de la *Purification*, qui sont de la fin du XIIIe siècle, n'ont rien à envier, non seulement pour la beauté, mais encore pour le caractère et aussi le canon quasi antique des formes, à tout ce que produira l'art renouvelé du siècle suivant. C'est, d'ailleurs, un fait dont je tiens la révélation de M. Eugène Guillaume, le moyen âge qui vivait parmi les débris de l'art romain a conservé pendant longtemps le canon antique du corps humain, pour ne le perdre qu'à la fin du XIVe siècle et le retrouver au XVIe.

Mais la vérité particulière, actuelle si l'on veut, n'était pas absente des grandes cathédrales du XIIIe siècle ; seulement on ne la rencontre que dans les parties accessoires et secondaires de l'imagerie. Cherchez aux culs-de-lampe, aux antéfixes, aux départs des arcatures, partout vous rencontrerez une pullulation de vie humaine et populaire associée aux figures idéalisées, debout en longues files, aux ébrasements, isolées aux trumeaux, peuplant d'anges chantants les tympans et les courbes des voussures. En vérité, tout l'art futur, l'art moderne, l'art le plus réaliste de l'avenir—j'en excepte bien entendu celui du nu — est en puissance dans notre admirable XIIIe siècle.

Je tiens donc le groupe décrit pour une œuvre plutôt française, et je dirais volontiers bourguignonne. Le type féminin de la mère, le style et l'arrangement plus forts qu'élégants des draperies, non dépourvues cependant de facilité et de grâce, me rappellent les caractères généraux de tout ce qui appartient à notre race. Certes, cette Vierge-ci n'a rien de la beauté poupine de ses congénères flamandes, c'est plutôt une belle Bourguignonne, point jolie peut-être au sens moderne du mot, mais mieux que cela. Il y a vraiment en elle une force saine qui, jointe à l'expression si maternelle du regard et du sourire évoque l'idée d'un être vivant d'une vie individuelle, et non d'un type de convention.

En ce moment, le groupe que je me suis efforcé de décrire vogue vers New-York, attiré par cette Amérique du Nord qui commence d'accaparer pour ne les restituer jamais, tant de trésors artistiques de la vieille Europe. Comment une telle œuvre est-elle demeurée si longtemps inconnue ; comment aucun fureteur, aucun cycliste, aucun membre du Touring-Club n'en a-t-il eu connaissance ? En vérité est-ce que les représentants des grands musées ne devraient pas avoir des affiliés parmi les professionnels de la curiosité qui connaissent si bien la carte archéologique de la France ? Mais, voilà, les musées sont de grands corps qui se remuent difficilement ; un objet est-il signalé, on fait des rapports, on envoie à grand bruit des agents sur place ; or pendant qu'on s'agite sans agir, arrive une dépêche — cela s'est précisément produit dans le présent cas — et le marché est tout aussitôt conclu à des conditions fermes.

Avec un peu de vigilance et d'à-propos, nous pourrions cependant nous défendre contre les convoitises et les portefeuilles des milliardaires américains. Nous sommes sur place, et les marchands vendraient plus volontiers, même à de moins hauts prix, aux musées français qu'à l'étranger. Et pourtant nous laissons enlever à notre nez et à notre barbe de belles choses françaises qui devraient faire partie du patrimoine inaliénable de la France. Ces leçons-là, nous ne les comptons plus, mais aucune ne nous corrige et ne nous corrigera jamais. Serait-ce pas qu'au fond cela nous est assez indifférent ? Qui s'inquiétait, par exemple, du sort des admirables groupes de Solesmes ? Et cependant, par l'effet des lois existantes, ils pouvaient être prochainement déracinés du sol français pour aller enrichir l'Angleterre ou l'Amérique. Le péril est conjuré, mais il renaîtra

ailleurs. Quelques amateurs soucieux de la dignité artistique de notre pays, comprennent bien le danger et savent que les belles choses sont des capitaux, et des capitaux productifs ; je crois aussi à la bonne volonté des pouvoirs publics. Mais ces angoisses patriotiques, les masses électorales et populaires les ignorent ; heureux encore sommes-nous quand elles se contentent de les ignorer et ne tiennent pas l'art, l'art religieux, surtout, pour un ennemi, comme étant un luxe, c'est-à-dire une aristocratie. En vérité la démocratie française est une héritière bien indigne des grandes démocraties du passé, celles d'Athènes et de Florence.

André ARNOULT.

Journal des Arts du 24 mars 1906.

* * *

Nous apprenons que l'exposition de l'œuvre des frères Van Eyck, projetée à Gand, et qui devait comprendre la reconstitution temporaire de l'*Adoration de l'Agneau mystique*, n'aura pas lieu cette année. Dieu veuille que ce ne soit pas une remise *sine die*.

C'est par suite du refus tardif des volets de Berlin, qui ne sont pas, paraît-il, en état de supporter le voyage, que cette belle manifestation a dû être remise.

* * *

— M. L. Maeterlinck a retrouvé dans une vieille chronique flamande la description d'un mystère qui fut représenté en notre ville le 28 avril 1458, pour la « Joyeuse Entrée » de Philippe le Bon, vainqueur de la bataille de Gavere. L'intérêt de ce récit est, qu'on reconnaît dans la mise en scène la reproduction minutieuse du chef-d'œuvre des Van Eyck, *L'adoration de l'Agneau*.

* * *

Ouverture du tombeau de Charlemagne. — L'empereur Guillaume avait exprimé le désir que l'on procédât à l'ouverture du tombeau de Charlemagne et à l'étude des vêtements de pourpre dans lesquels sont ensevelis les ossements du grand empereur. On sait que ce tombeau est gardé dans la crypte de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

La cérémonie s'est faite en grande solennité lundi dans la chapelle du trésor du monastère.

Le chapitre d'Aix-la-Chapelle et quelques capitulaires du dôme de Cologne étaient présents, ainsi que le directeur du musée d'art industriel de Berlin, le bourgmestre d'Aix-la-Chapelle et le président de la province ; un peintre, un photographe, un greffier et l'orfèvre du trésor d'Aix-la-Chapelle assistaient également à l'opération.

Le chanoine Belleistein, avant d'ouvrir le sarcophage, a fait la déclaration suivante :

« Ce sarcophage va être ouvert d'abord pour rendre hommage à la mémoire de Charlemagne, mais surtout pour répondre à un désir de l'Empereur ; il va être ouvert sur la demande écrite du conseiller secret Lessing, de Berlin, et avec la permission expresse du cardinal Fischer. »

L'orfèvre a ouvert alors le précieux sarcophage, puis le cercueil de Charlemagne ; on y a trouvé les trois documents qui y avaient été déposés en 1481, 1483 et 1861. Les restes de Charlemagne étaient intacts et enveloppés de deux linceuls ; on les en a retirés et on a essayé de les photographier ; ils sont composés d'étoffes précieuses, mais les conditions de lumière n'étant pas favorables, on s'est décidé à les envoyer à Berlin.

Les deux pièces en question sont orginaires de l'Orient et proviennent d'ateliers turcs ; on attribue la date de l'une d'elles à dix siècles et celle de l'autre à douze siècles ; on croit que l'une d'elles a été envoyée à Frédéric Barberousse par un sultan.

Les deux pièces seront rapportées à Aix-la-Chapelle, après avoir été étudiées et photographiées à Berlin.

* * *

Le gouvernement français a acquis, à la vente Molinier, quatre pièces remarquables : un fragment de bas relief en pierre, représentant saint Michel transperçant le dragon, œuvre française de l'époque romane ; un très beau buste, malheureusement mutilé (les bras manquent) de saint Sébastien, attaché à l'arbre, œuvre de l'École française du XVIe siècle, et deux médaillons ronds en pierre, décorés l'un d'un buste de femme, l'autre d'un buste de guerrier, en haut-relief, œuvres de l'époque de François Ier provenant du château de Bonnivet.

* * *

Le British Museum est entré dernièrement en possession, grâce à une souscription publique dont le produit a été ajouté à une somme fournie par la Trésorerie d'État, d'un inestimable chef-d'œuvre de l'orfévrerie française du XIVe siècle : la coupe d'or dite « du roi Charles V », ornée d'émaux translucides représentant la vie de sainte Agnès.

* * *

NÉCROLOGIE. — On nous fait part de la mort de M. l'architecte Suisse, dont nous avons fait connaître les importants travaux à Dijon. Nous donnerons dans la prochaine livraison un article nécrologique de cet artiste distingué.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.